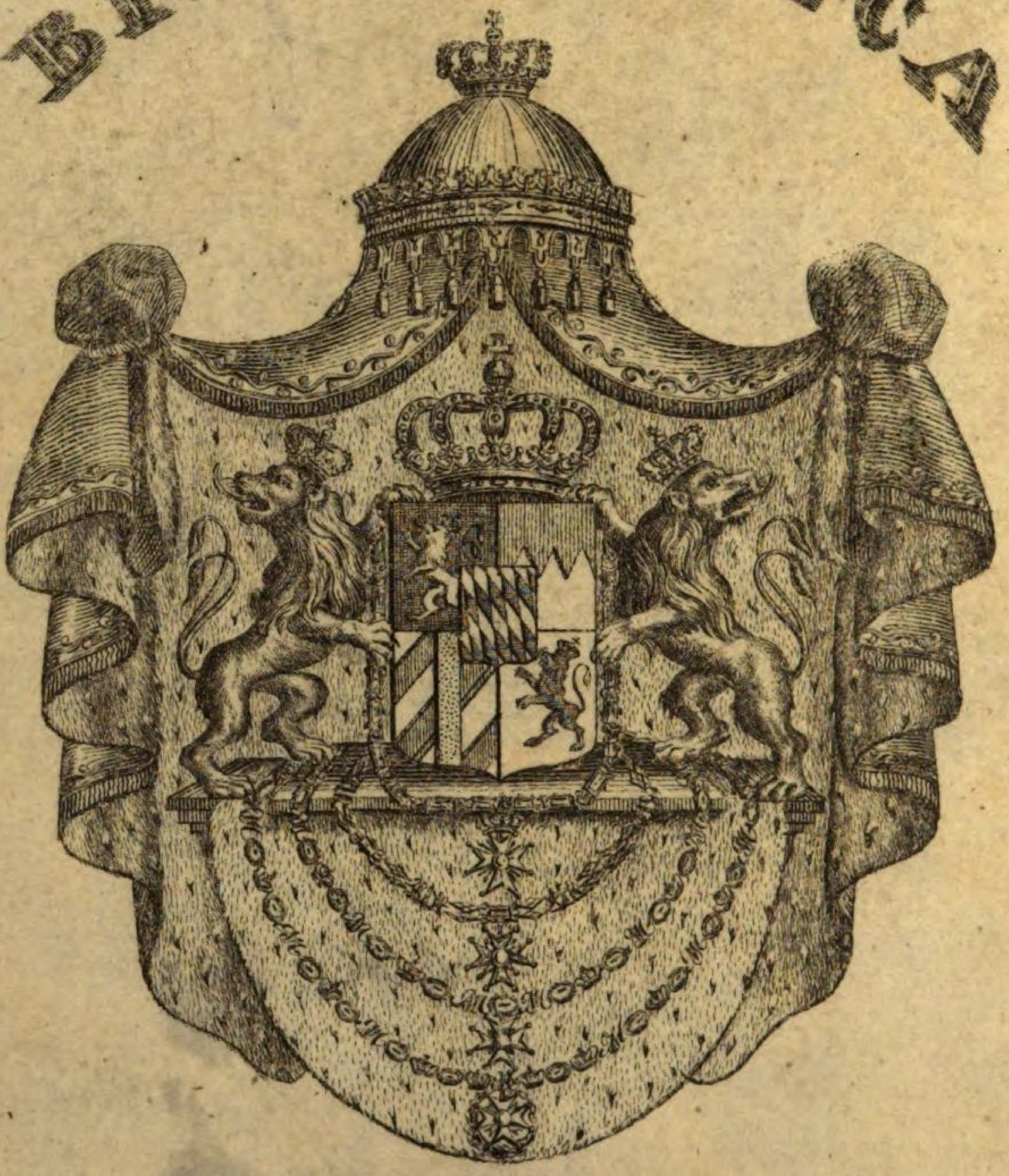
P. o. germ. 624 h /2,1

BIBLIOTHECA



REGIA
MONACHENSIS.

<36616455300016

<36616455300016

Bayer. Staatsbibliothek

Schillers Dichtungen

nach

ihren historischen Beziehungen

und nach

ihrem inneren Zusammenhange

von

H. F. W. Hinrichs.

Zweiter, dramatischer Theil.

Erste Abtheilung.

Leipzig, 1838.

Verlag der J. C. Hinrichsschen Buchhandlung.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS.

Bayerische Staatsbibliothek München

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

22 8/4

Einleitung.

Der Herzog Karl hatte anbefohlen, daß die Zöglinge auf der Karlsschule sich gegenseitig charakterisiren mußten. Die Schilderung jedes Einzelnen wurde dann zu einem Ganzen zusammengetragen. Die Charakteristik Schillers war folgende: „er sey lebhaft und lustig, und zeige gar viel Einbildungskraft und Verstand, gefalle durch seine Freundlichkeit und Bescheidenheit, lese beinahe immer Gedichte, und beweise vorzügliche Neigung zur Poesie, hauptsächlich zum Tragischen.“ Man erlaubte den Zöglingen einige Mal im Jahre, Theaterstücke in einem der academischen Säle aufführen zu dürfen; aber die weiblichen Rollen mußten ebenfalls von Jünglingen gespielt werden. Auch Schiller versuchte sich als Schauspieler, und übernahm eine Rolle im Clavigo, spielte aber dergestalt, daß er und seine Freunde noch lange darüber scherzten und lachten. Dessen ungeachtet trug er sich noch in Mannheim mit der Idee, Schauspieler zu werden, und eröffnete Beil und Beck

sein Vorhaben. Aber Beil sagte zu ihm: „nicht als Schauspieler werden Sie der Stolz deutscher Bühnen werden, sondern als Schauspieldichter.“ „Schiller“, sagt Göthe, „mochte sich stellen, wie er wollte, er konnte gar nichts machen, was nicht immer bei Weitem größer heraus kam, als das Beste unserer neuesten Tragiker; ja wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer, als diese.“ Nach Streicher machten diejenigen Schriften auf ihn den größten Eindruck, welche für's Theater geschrieben waren. Sie erweckten in ihm alle schlummernden Kräfte, deren die Natur für diese Dichtung so viele in ihn gelegt hatte. Er durfte mit einem dramatischen Gedanken nur angehaucht werden, um gleich in Feuer und Flammen aufzulodern. Schillers Talent, sagt Göthe, war recht für's Theater geschaffen. Mit jedem Stück schritt er vor und ward er vollendeter; doch war es wunderlich, daß ihm noch von den Räubern her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte.

Als Schiller noch in Stuttgart war, schrieb er im Würtembergischen Repertorium der Literatur eine Abhandlung: „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater“, die sowohl gegen die damaligen Schauspieler gerichtet war, als gegen die Schauspieldichter. Er wirft jenen Mangel an guter Declamation vor, Reflexion auf die Zuschauer und auf die Rollen, die sie spielten; diesen französische Decenz und Schilderung der rohen Natur. Er stellt darin das Theater mit der Moral und Religion zusammen, und behauptet, daß die Schaubühne wegen der sinnlichen Anschauung nach-

drücklicher wirke, als jene beiden durch bloße Sentenzen und Tradition. Darauf schrieb er in Mannheim zum Eintritt als Mitglied in die deutsche Gesellschaft eine Abhandlung: „Was kann eine gute Schaubühne eigentlich wirken?" die später unter dem Titel: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet", in der Thalia erschienen ist. Schiller vergleicht hierin das Theater mit der Schule und Kirche, und zieht zuletzt das Resultat, daß das Theater und die Kunst die Wirksamkeit der Moral und Religion vollenden soll. Später corrigirt er diese Wendung auf das Praktische der Besserung und Belehrung, und faßt die Kunst und die Bühne als Selbstzweck auf. Sonst finden sich in dem Aufsatz treffliche Gedanken, z. B. daß das Theater wesentlich Volkstheater seyn müsse, daß die Kunst auf dem harmonischen Spiele und mittleren Zustande der sittlichen und geistigen Kräfte beruhe, und dergleichen mehr.

Dalberg hatte die Einrichtung getroffen, daß jährlich mehrere dramatische Preisfragen gestellt würden, wodurch er die Schauspieler veranlassen wollte, daß sie über ihre Kunst auch weiter nachdenken sollten. Die Beantwortung solcher Fragen brachte Schiller auf den Gedanken, das Mannheimer Theater, welches schon damals das erste Theater in Deutschland war, und den Namen „Mannheimer Nationaltheater" führte, wo möglich zum Volkstheater zu erheben, nach dem sich alsdann alle Theater zu richten hätten. Um dies zu bewirken, wollte er eine dramatische Monatsschrift herausgeben, die sich zur Aufgabe machte, das Theoretische der Kunst mit dem Praktischen des Thea-

ters zu vermitteln und zu vereinigen. Ein Ausschuß von sechs Mitgliedern der deutschen Gesellschaft, worunter Dalberg und Schiller selbst, sollte die eingehenden Schauspiele und ihre Vorstellung auf der Bühne kritisiren. Schiller wollte diese Kritik dem Theaterausschuß vorlegen, und die Ansichten dieses Ausschusses entgegennehmen, um sie wieder der deutschen Gesellschaft mittheilen zu können. Aber der Plan zerschlug sich am Gelde, weil Schiller als Herausgeber von allen beengenden Verhältnissen frei bleiben, und besonders von keinem Verleger abhängen wollte. Die Theatercasse, welche er um eine jährliche Unterstützung gebeten hatte, konnte diese nicht gewähren.

Nun kam Schiller auf den Gedanken, eine neue Zeitschrift herausgeben zu wollen, die neben dem Schauspiel und dem Theater auf Gegenstände von allgemeinem Interesse Rücksicht nehmen sollte. Diese neue Zeitschrift war die Rheinische Thalia. Was er in der dramatischen Monatsschrift in Gemeinschaft mit Andern beabsichtigt hatte, das setzte er theilweise in der Thalia allein in's Werk, kritisirte besonders das Mannheimer Theater, aber so scharf und lakonisch, daß eine allgemeine Bewegung unter den Schauspielern entstand, und er natürlich deshalb mit seinen höheren Ansichten nicht durchdringen konnte. Sein Verhältniß zum Theater wurde immer lockerer und loser, und löste sich nach vielen Unannehmlichkeiten endlich ganz auf.

Unstreitig hat Schiller von allen unsern Dichtern die größte Wirkung auf das Theater ausgeübt. Friedrich von Schlegel sagt: „bleibt auch zwischen seiner Poesie und unserer

Bühne noch einige Disharmonie, so ist er doch als der wahre Begründer derselben zu betrachten, der ihre eigentliche Sphäre, und die ihr angemessene Form und Weise bis jetzt am glücklichsten getroffen, sich ihr wenigstens am meisten genähert hat." Es war seit Klopstock fast Ton geworden, dramatische Werke fast ohne alle Rücksicht auf das Theater zu produciren. Die Göthischen Stücke waren nicht geeignet, dies Mißverhältniß zwischen der Poesie und der Bühne aufzuheben, obwohl sie schon viel theatermäßiger, als die Klopstockschen sind. Göthe sagt in dieser Beziehung, daß sein Götz von Berlichingen ein glücklicher Griff in die Nationalgeschichte sey, glücklicher, als Klopstocks Hermann, zu dem Niemand ein Verhältniß habe, der zu fern liege, während doch Götz Bein von unserm Bein, Fleisch von unserm Fleisch sey. Ferner: „in der Zeit meines Clavigo wäre es mir ein Leichtes gewesen, ein Dutzend Theaterstücke zu schreiben; an Gegenständen fehlte es nicht, und die Production ward mir leicht; ich hätte immer in acht Tagen ein Stück machen können, und es ärgert mich noch, daß ich es nicht gethan habe." Dies ist um so mehr zu beklagen, als gerade Clavigo von allen Göthischen Stücken die größte theatralische Wirkung hat. Schillers Stücke sind bei Weitem theatralischer. Obwohl er den Theaterzweck nie aus den Augen verlor, mußte er doch seine ersten Stücke alle umarbeiten, und die letztern vielfach redigiren. Dalberg verwarf als untheatralisch eins nach dem andern. Die Räuber, Kabale und Liebe sind theatralischer als Fiesko und Don Karlos. Bei Fiesko wünschte Schiller, das Theater weniger berücksichtigen zu dürfen. Don Karlos

ist schon durch seine Länge für die Bühne unpassend. Man kann wohl sagen, daß Schiller den Theaterzweck bei einzelnen Personen weniger beachtete, aber doch nicht in Betreff des Ganzen. Nur vom Don Karlos gesteht er dies selbst ein. Schiller wollte seine Stücke immer theatermäßiger einrichten. Göthe erzählt uns darüber Folgendes: „Die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko, Productionen genialer, jugendlicher Ungeduld und Unwillens über einen schweren Erziehungsdruck, hatten bei der Vorstellung, die besonders von Jünglingen und der Menge heftig verlangt wurde, manche Veränderung erleiden müssen. Ueber alle dachte Schiller nach, ob es nicht möglich seyn würde, sie einem mehr geläutertem Geschmack, zu welchem er sich herangebildet hatte, anzuähnlichen. Er pflog hierüber mit sich selbst in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heitern Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rath.“ Er konnte sie aber nicht zu diesem Zwecke ändern, und das mag der Grund seyn, warum er sie nach Göthe's Versicherung, so lange sie zusammen am Theater waren, nie spielen ließ. Auch Göthe konnte seine frühern Stücke nicht leiden. Selbst Iphigenie und Tasso mochte er später nicht. Die didaktische Richtung, die er nachher nahm, ist daran schuld. Er bildete sich überhaupt auf seine Poesie nichts ein, aber desto mehr auf die Farbenlehre. Er erkannte aber doch zuletzt an, daß seine glänzende Periode in den Frühling seines Lebens falle. Denn er sagt: „man meint immer, man müsse alt werden; im Grunde aber hat man in zunehmenden Jahren zu thun, sich so klug zu erhalten, als man gewesen ist.“

Obwohl Schiller in Mannheim öfters Proben seiner Stücke beigewohnt hatte, so nahm er doch erst in Weimar in Gemeinschaft mit Göthe an der Bühne recht thätigen Antheil. „Als Schiller", sagt Göthe, „bewogen ward, seinen Jenaischen Aufenthalt mit dem Weimarischen zu vertauschen; da war ihm besonders die Weimarische Bühne vor Augen, und er beschloß, seine Aufmerksamkeit auf die Vorstellungen derselben scharf und entschieden zu richten." Schiller habe einer solchen Schranke bedurft; sein außerordentlicher Geist habe von Jugend auf die Höhen und Tiefen gesucht, seine Einbildungskraft, seine dichterische Thätigkeit ihn in's Weite und Breite geführt, und so leidenschaftlich er auch hierbei verfahren, so habe doch bei längerer Erfahrung seinem Scharfblick nicht entgehen können, daß ihm diese Eigenschaften auf der Theaterbahn nothwendig irreführen müßten. Göthe sonst eben nicht günstig für Don Karlos gestimmt, lobte doch die Redaction dieses Stücks für's Theater, weil Schiller sich dadurch an eine beschränktere Form gewöhnt habe. Er bemerkt in dieser Hinsicht: Don Karlos war schon früher für die Bühne zusammengezogen, und wer dieses Stück, wie es jetzt noch gespielt wird, zusammenhält mit der ersten gedruckten Ausgabe, der wird erkennen, daß Schiller, wie er im Entwerfen seiner Pläne unbegrenzt zu Werke ging, bei einer spätern Redaction seiner Arbeiten zum theatralischen Zweck durch Ueberzeugung den Muth besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen. Hier sollten alle Hauptmomente vor Aug und Ohr in einem gewissen Zeitraum vorübergehen. Alles andere gab er auf, und doch

hat er sich nie in den Raum von drei Stunden einschließen können.

Göthe's Theaterinteresse hatte, als Schiller nach Weimar kam, schon um Vieles nachgelassen. Er schrieb nichts mehr für die Bühne, und war im Begriff, sich ganz dem Epischen zuzuwenden. Nur Schiller und seiner Sache zu Liebe nahm er am Theater wieder Antheil. Beide widmeten demselben die größte Aufmerksamkeit. Schiller sagte oft, daß die Anschauung eines Theaters auf seine Productivität von großem Einfluß wäre. Immer klarer würde ihm die Art und Weise, wie das Dramatische durch das Auge an Seele, Geist und Herz zu bringen wäre. Bei jeder Vorstellung bekäme er neue Ansichten, lernte Fehler vermeiden, und die Lichtpunkte träten immer deutlicher hervor. Er glaubte sich fast nicht mehr in dem, was die dramatische Kunst forderte, zu täuschen. Selbst geringe Stücke gäben ihm neue Ansichten. Er hatte ferner allerlei Ideen. Zu diesen gehörte besonders die Direction eines größeren Theaters, das er ganz nach seinem Plane einrichten könnte. Ferner gehörte dahin der gute Gedanke, wie Göthe sagt, ein eignes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück blos für Männer zu geben. Alles das setzte eine große Residenz voraus, und war in ihren kleinen Verhältnissen nicht zu realisiren. Ihr vereintes Wirken brachte mit den beschränkten Mitteln aber doch Außerordentliches hervor. Göthe sagt ausdrücklich: „es gereichte zu unserm größten Vortheil, daß wir nur vor einem kleinen genugsam gebildeten Publicum zu spielen hatten, dessen Geschmack wir befriedigen und uns doch dabei unab-

hängig halten konnten; ja wir durften manches versuchen, uns selbst und unsere Zuschauer zu einem höheren Sinne auszubilden." Er fügt noch hinzu: „als ich mit Schiller dem Theater vorstand, hatten wir den Vortheil, daß wir den Sommer über in Lauchstädt spielten. Hier hatten wir ein auserlesenes Publicum, das nichts als vortreffliche Sachen wollte, und so kamen wir dann jedesmal eingeübt in den besten Stücken nach Weimar zurück und konnten hier den Winter über alle Sommer-Vorstellungen wiederholen. Dazu hatte das Weimarische Publicum zu unserer Leitung Vertrauen, und war immer, auch bei Dingen, denen es nichts abgewinnen konnte, überzeugt, daß unserm Thun und Lassen eine höhere Absicht zu Grunde liege."

Göthe hat die Grundsätze mitgetheilt, die damals am Weimarischen Theater befolgt wurden. Einer der vornehmsten war, der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen, und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. In früherer Zeit stand dieser Maxime ein falsch verstandener Conversationston, sowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen. Die Erscheinung Ifflands auf dem Weimarischen Theater löste endlich das Räthsel. „Die Weisheit", sagt Göthe, „womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen von einander sondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß, und sich sowohl in's Edle als in's Gemeine und immer kunstmäßig und schön zu maskiren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen. Von dieser Zeit an haben mehrere unserer

Schauspieler, denen eine allzuentschiedne Individualität nicht entgegenstand, glückliche Versuche gemacht, sich eine Vielseitigkeit zu geben, welche einem dramatischen Künstler immer zu Ehre gereicht." Aber Tieck urtheilt, daß Iffland sich wieder der französischen Art genähert, durch Beispiel und Lehre jenen echten Stil deutscher Darstellungsweise zuerst wieder verdunkelt, und Künstelei, Zufälligkeit, ausgerechneten Scharfsinn an die Stelle der Wahrheit und Natur gesetzt habe. Es habe Ifflanden an schaffender Phantasie gefehlt, darum sey er zu manchen Rollen des Lustspiels trefflich gewesen, in einigen musterhaft; aber in der Tragödie, wo keine Nachahmung stattfinde, wo der Schauspieler alles aus seiner Phantasie schaffen müsse, könne man ihn ohnmächtig nennen. Eine andere Bemühung des Weimarischen Theaters war die sehr vernachlässigte, von den vaterländischen Bühnen fast verbannte rhytmische Declamation in Aufnahme zu bringen. Außer den Schillerschen Stücken gaben Macbeth, Octavie, Bayard Gelegenheit zu fernerer Uebung, Mahomet und Tancred wurden rhytmisch übersetzt, nicht nur zur Ausbildung rednerischer Declamation, sondern auch zur Uebung einer gebundener Weise in Schritt und Stellung. Man wagte darauf maskirte Vorstellungen, und führte griechische und gräcisirende Stücke ein, auch französische, englische, italienische und spanische Stücke; auch Terenzische und Plautinische Komödien wurden gegeben.

Dies brachte Schiller auf den Gedanken, daß man, wie Göthe erzählt, dasjenige, was man eigenen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne, und so entwarf er einen

Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß sey. Aus diesen Betrachtungen entstand ihm der Vorsatz, Ausruhestunden in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet, und ein deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, den oft leichten Erzeugnissen des Tags einen festen alterthümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können. Um das deutsche Theater auch auf echt deutschem Boden zu gründen, fing er mit Klopstocks Hermannsschlacht an; es wollte aber nicht gehen. Er wandte sich nun zu den Lessingschen Stücken; obwohl er sie nicht liebte, nahm er sie doch in's Repertoir auf. Es folgten darauf die Göthischen Stücke, und viele andere.

Göthe und Schiller waren nun öfters in Theaterangelegenheiten beisammen, und jener ertheilte diesem viele Rathschläge „für den Theatereffect.“ Beide gaben nun was darauf, wenn die Schauspieler mit ihnen zufrieden waren. Ihre Maximen bei der Redaction der Stücke waren folgende: Sie verminderten die Scenen-Veränderungen, um dadurch mehr Raum zu Entwickelung der Charaktere zu ge-

winnen, sammelten das Darzustellende in größere Massen, und näherten die Stücke so mit vielen Aufopferungen der Theatergestalt. Aber sie waren nicht immer einig bei der Kritik der aufzuführenden Stücke. Göthe strich nach Schillers Meinung, sowohl in alten Stücken, als in neuen, zu viel Stellen. Er nannte dies die schlimmste Laune Göthe's, und rieth, wenn dieser wieder viel in einem Stücke gestrichen hatte, mit der Aufführung so lange zu warten, bis er besser bei Laune wäre. Man glaube aber nicht, daß Schiller hierin viel bedenklicher gewesen sey. Von Don Karlos war oben schon die Rede. Als er mit Göthe zusammen den Göz redigirte, wußte er manches auf eine kühne Weise zu kürzen. Stella und Egmont redigirte er allein, auch Lessings Nathan. Das erstere Stück hat schon an sich selbst einen regelmäßigen, ruhigen Gang, er verkürzte deshalb nur hie und da den Dialog. Aber er ließ sich, sagt Göthe, durch so manche angenehme Stelle nicht verführen, sondern strich sie weg. Bei'm Egmont verfuhr er grausam, was sich bei näherer Vergleichung der Scenenfolge mit dem Stücke auch zeigt.

Göthe und Schiller wohnten den meisten Theaterproben gemeinschaftlich bei. Schiller wechselte oft noch eine Rolle kurz vor der Probe, und wie er überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motiviren. Göthe erzählt, wie viel Noth er mit ihm deswegen, vorzüglich bei'm Tell hatte. Vorher wurden Leseproben gehalten, entweder bei Göthe oder bei Schiller, der überdies die Schauspieler zu sich einlud, besonders vor der ersten Aufführung seiner Stücke, um sich über ihre Kunst mit ihnen zu besprechen,

und sie auf ihr Spiel aufmerksam zu machen. Göthe that gelegentlich dasselbe. Schiller forderte viel vom Schauspieler, er machte die höchsten Anforderungen an ihn und war überhaupt in seinem Urtheil strenge. Wenn er heute gelobt und aufgemuntert hatte, so tadelte er morgen desto mehr. Göthe wirkte nach Frau von Wolzogen bei den Schauspielern auf die Erscheinung in's Leben, Schiller auf das innige Verstehen der Rollen. Göthe machte sogar mit Wolff und Grüner eigene Theaterstudien. Er sandte die betreffenden Papiere später an Eckermann, welcher versichert, darin viele zerstreute Bemerkungen über die Regeln der Schauspielerkunst gefunden zu haben, auch sehr viele Einzelnheiten für junge Schauspieler, die in hohem Grade lehrreich seyen. Er wollte eine Art Theaterkatechismus daraus zusammenstellen, ein guter Vorsatz, den auch Göthe billigte.

Göthe sagt, daß Schiller, als er nunmehr ein wirkliches Theater vor Augen hatte, ernstlich darauf dachte, seine Stücke spielbarer zu machen. Göthe hatte schon nicht geglaubt, daß aus dem Wallenstein überall ein so vortreffliches Theaterstück zu machen gewesen wäre. Sie redigirten zusammen Wallensteins Lager für die Bühne, um damit das neue Theater einzuweihen. Das Studium des antiken Drama's war auch in theatralischer Hinsicht nicht ohne Einfluß auf den Wallenstein geblieben. Schiller schrieb, in Maria Stuart soll alles theatralisch seyn, obgleich er sie für den Zweck der Repräsentation etwas enger zusammengezogen hatte. Er rechnete schon bei der Arbeit auf alles, was für den theatralischen Gebrauch weggeblieben, und es wäre, wie bei'm

Wallenstein, durchaus keine eigne Mühe dazu nöthig gewesen. Er bemerkt noch, daß der Stoff sich zu der Methode des Euripides qualificire, welche in der vollständigen Darlegung des Zustandes bestehe. Göthe versichert, daß Maria Stuart wohlthätig und fördernd auf das Theater zurück gewirkt habe. Das Stück habe nämlich die Behandlung lyrischer Stellen gefordert, wodurch der theatralischen Recitation ein ganz neues Feld eröffnet worden. Bei dem kühnen Gedanken, daß eine Communion auf's Theater gebracht werden sollte, wurde ihm aber nicht wohl zu Muthe, weshalb er Schillern veranlaßte, die Scenen zu ändern. Wegen der Aufführung der Jungfrau von Orleans erhoben sich noch mehr Zweifel. Schiller hatte sie dem Herzog schicken müssen, von dem die Zweifel ausgingen, obwohl sie eine unerwartete Wirkung auf ihn gemacht hatte. Schiller wollte sie darum gar nicht auf's Theater bringen, und zweifelte selbst, ob sie gespielt werden könnte. Aber Göthe meinte, sie hätten schon größere Schwierigkeiten überwunden, obwohl Glaube, Liebe und Hoffnung durch theatralische Erfahrungen eben nicht vermehrt würden. Schiller beabsichtigte deshalb, sie erst in den letzten Wochen des Theaterjahrs einlernen, und dann in Lauchstädt spielen lassen zu wollen, ehe er in Weimar damit aufträte. Wirklich wurde die Jungfrau von Orleans früher an andern Orten, z. B. in Leipzig als in Weimar gegeben. Schiller versprach sich merkwürdiger Weise eine bedeutende Wirkung auf dem Theater von dem Chor in der Braut von Messina, obwohl er selbst eingesteht, daß

er kaum wisse, wie er das Theater und das ganze Zeitalter abfertigen solle. Der Tell, meinte er, werde sich durch seine Volksthümlichkeit fürs Theater bestens empfehlen.

Wenn wir von Schiller und seinen Verhältniß zum Theater sprechen so muß auch der Schauspieler gedacht werden, die Schillers Dichtungen durch ihre Darstellung zuerst verherrlicht haben. In Mannheim spielte Iffland, besonders in den ersten Stücken, die Hauptrollen. Er trat auch in Weimar und Berlin in Schillerschen Stücken auf. Am letztern Ort schien vor allen Fleck für die Darstellung Schillerscher Stücke geeignet, vorzüglich für den Wallenstein. Iffland spielte den Octavio und Madame Fleck die Thekla. Auch zu Weimar waren Schiller seine „Wallensteiner" besonders lieb geworden: die Jagemann, Voß, Graff, Becker und Haide. Mit Ifflands Spiel war er im Wallenstein in mehr als einer Hinsicht zufrieden, vorzugsweise in den weichen, ahnungsvollen Stellen. Göthe lobt die Unzelmann. Die Wolff spielte die Rolle der Jungfrau von Orleans. Sie erhielt dieselbe von Schiller, sowie ihr Göthe in der Braut von Messina die Rolle der Fürstin Mutter übergab. Im Wilhelm Tell gab Wolff die kleine Rolle Baumgartens auf Schillers Rath. Ueberall zeigten die vorzüglichsten Theaterdirectoren den größten Eifer für die Aufführung der Schillerschen Stücke. Iffland schrieb wegen der Maria Stuart an Schiller, und „tribulirte" ihn deswegen. Auch Schröder quälte ihn; immer sollte er neue Stücke machen, und schnell.

Göthe hielt viel auf Iffland und Kotzebue, die er populäre Talente nannte; „man könnte lange warten, bis wieder solche kämen". Er setzte die neueren dramatischen Dichter sehr gegen sie zurück. Jene bezeichnete er als forcirte Talente, es fehlte denselben das Vermögen einer leichten, lebendigen Darstellung, und zugleich strebten sie nach etwas, das über ihre Kräfte ginge. Auch Schiller schätzte die Ifflandschen Stücke, weniger die Kotzebueschen. In theatralischer Hinsicht war aber Schröder von allen populären Talenten gewiß das populärste. Tieck sagt richtig: „kein Autor unter den Deutschen, der zugleich Schauspieler war, hat bei jeder Zeile die Bühne so fest im Auge behalten, als Schröder; denn mit jeder Rede rückt die Handlung vor und entwickelt sich der Charakter. Schröder gestattet nirgends der Polemik, oder Lieblingsgedanken einen Raum, die das rasche Vordringen der Begebenheit, wie es bei so vielen Andern geschehen ist, hemmen könnten. Alles bis auf das Kleinste ist darauf berechnet, in einander zu greifen, und mit Lebhaftigkeit die Handlung fortzuführen." Göthe erkennt ebenfalls Schröders Talent an, und rechnet ihm zu großem Verdienst, daß er die Shakspeareschen Stücke auf die deutsche Bühne gebracht habe. Shakspeare habe zwar auch das Theatralische zu erfassen gewußt, indem nichts theatralisch sey, was nicht für die Augen zugleich symbolisch wäre; aber bei ihm wären die theatralischen Momente nur ausgesäete Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten würden. Shakspeare habe seine Stücke aus seiner Natur herausgeschrieben, seine

Zeit und die Einrichtung der damaligen Bühne habe keine Anforderungen an ihn gemacht. Hätte er für den Hof zu Madrid oder für das Theater Ludwig XIV. geschrieben, er hätte sich wahrscheinlich auch einer strengern Theaterform gefügt. Doch sey das keineswegs zu beklagen; das was Shakspeare als Theaterdichter für uns verloren habe, das habe er als Dichter im Allgemeinen gewonnen. Shakspeare's ganze Verfahrungsart finde an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein großes Talent sey das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheine, so müsse man auch hier Shakspeare's großes Verdienst anerkennen, aber dabei leugnen und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. Schröder sey durch Redaction seiner Stücke der Epitomator des Epitomators geworden, indem er sich ganz allein an's Wirksame gehalten, aber alles Andre, sogar manches Nothwendige weggeworfen habe, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören geschienen habe. Wolle man ein Shakspearesches Sück sehen, so müsse man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen; die Redensart, daß auch bei der Vorstellung des Shakspeare kein Jota zurückbleiben dürfe, sey sinnlos, und wenn man bei dieser Meinung beharren wolle, so werde Shakspeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verschwinden, was denn auch kein Unglück sey, denn der einsame oder gesellige Leser werde an ihm desto reinere Freude empfinden.

„Wenn ein Stück", sagte Göthe zu Eckermann, „im

Lesen auf uns große Wirkung macht, so denken wir, es müßte auch von der Bühne so herunter thun, und wir bilden uns ein, wir könnten mit wenig Mühe dazu gelangen. Allein es ist ein eignes Ding. Ein Stück, das nicht ursprünglich mit Absicht und Geschick des Dichters für die Bretter geschrieben ist, geht auch nicht hinauf, und wie man auch damit verfährt, es wird immer etwas Ungehöriges und Widerstrebendes behalten. Welche Mühe habe ich mir mit meinem Götz von Berlichingen gegeben! aber doch will er als Theaterstück nicht recht gehen." Schiller meint, die Tragödie überhaupt sage Göthen nicht so zu, ihn genire eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, und er sey darum vielleicht weniger zum Tragödienschreiber geeignet, weil er ganz zum Dichter in seiner höchsten Bedeutung geschaffen sey. Wenigstens finde er in ihm alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichsten Maaße, und wenn er dennoch wirklich keine wahre Tragödie solle schreiben können, so müsse der Grund in den nichtpoetischen Forderungen liegen. Göthe leitet die größere Theaterwirkung der Schillerschen Stücke davon her, daß Schiller nicht sorgfältig motivire. Dies ist gewiß nicht der Grund, derselbe ist nicht so äußerlich, sondern liegt tiefer. In Stella strich Schiller besonders diejenigen Stellen, in welchen Göthe aus dem Dramatischen in's Idyllische und Elegische überzugehen schien. Göthe bemerkt bei dieser Gelegenheit, in einem Stücke könne zu viel geschehen, aber es könne darin auch zu viel Empfundenes ausgesprochen werden. Grade dieß ist der Fall in Göthe's dramatischen Werken und daher haben dieselben den Schillerschen in der Aner-

kennung beim Publikum nachgestanden. Bei Göthe ist das Pathos mehr subjectiv, innerliche Empfindung und Leidenschaft, bei Schiller mehr substanziell, mehr objectiven, allgemein vernünftigen Inhalts. Werden die inneren Zustände dramatisch auch noch so schön ausgemalt, worin Göthe Meister ist, so hat das doch auf der Bühne keine Macht und läßt kalt. Das Allgemeine, Substanzielle allein ergreift die Gemüther, das Sittliche, allgemein Geistige, was mehr ist als das blos Moralische. Es soll damit nicht gesagt seyn, daß bei Göthe das Allgemeine und Substanzielle nicht ebenfalls zu finden sey. Aber dasselbe tritt bei ihm mehr in ruhiger Reflexion, als in bewegter Handlung auf. Schiller sagt ganz richtig: „der Werth von Göthe's Charakteren liege in dem Gemüthe eher, als in den Wirkungen, in dem Streben mehr, als in den Handlungen. In der Iphigenie spiele die eigentliche Rolle hinter den Coulissen, und das Sittliche, was in dem Herzen vorgehe, die Gesinnung werde darin zur Handlung gemacht, und gleichsam vor Augen gebracht; er möge den eigentlichen Vorzug des Stücks Seele nennen."

Lessing prophezeihte schon, daß Shakspeare ganz andre Köpfe unter uns erwecken werde, als man von den Franzosen zu rühmen wisse. Denn ein Genie könne nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles der Natur zu danken scheine, und durch die mühsame Vollkommenheit der Kunst nicht abschrecke. Göthe war das Genie, auf welches Shakspeare zuerst bedeutend einwirken sollte. Die große Kunst, das innerste Leben herauszukehren, besitzt Göthe nicht weniger vollkommen, als Shakspeare. Aber im Götz und im Egmont, sagt

Göthe, habe er sich Shakspeare vom Halse geschafft; man könne an ihm zu Grunde gehen. Schiller über Egmont sagt, daß Göthe der Erste gewesen, der uns die neue Gattung Shakspeare's, die Schilderung des Charakters des ganzen Menschen und Menschenlebens in Götz und Egmont vor Augen gestellt habe. Nicht minder groß war der Einfluß, den Shakspeare auf Schiller hatte, auf dieses zweite Genie, welches von ihm berührt wurde. Schiller wurde schon auf der Karlschule mit Shakspeare durch seinen Lehrer, den Prälaten Abel bekannt, und von seinem Freunde von Hoven erhielt er die Wielandsche Uebersetzung des Shakspeare. Das Studium des großen Engländers begleitete ihn durch's ganze Leben: wenn man zu ihm kam, hatte er ihn vor sich liegen, und darin gelesen. Er äußerte oft, daß er alle Shakspeareschen Stücke, wie den Macbeth, bearbeiten wolle. Aber Anfangs konnte er sich in Shakspeare gar nicht finden. Er sagt: „als ich in einem frühen Alter diesen Dichter kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzzerschneidenden Auftritte im Hamlet, Lear, Macbeth durch einen Narren zu stören, die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gerne still gestanden wäre. Mehrere Jahre hatte er schon meine ganze Verehrung, und war mein Studium, ehe ich sein Individuum lieb gewinnen konnte. Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflectirtes und durch die Regel zurecht gelegtes Bild konnte ich ertragen, und dazu waren die sentimentalischen Dichter der Franzosen

und auch der Deutschen, von den Jahren 1750 bis etwa 1780, gerade die rechten Subjecte. Uebrigens schäme ich mich dieses Kinderurtheils nicht, da die bejahrte Kritik ein ähnliches fällte, und naiv genug war, es in die Welt hineinzuschreiben." Auch Göthe, der doch für die Natur ist, und in Shakspeare einen Dichter der naiven Gattung verehrt, indem er an ihm rühmt, daß er kaum auf der zartesten Seite, ja nur mit der äußersten Spitze an die Sehnsucht grenze, — der die Shakspeareschen Dichtungen einem großen belebten Jahrmarkte vergleicht — sieht doch die komischen Figuren in denselben z. B. in Romeo und Julia als „possenhafte Intermezzisten" an, die den tragischen Gehalt stören. Was Göthe und Schiller an den Shakspeareschen Stücken verschmähen, ist die große Kunst des Humors. Schiller war schon in der Jugend zu ernst, um den Ernst im Scherze zu erblicken. Als er einmal glaubte, einen Stoff zur Komödie gefunden zu haben, fühlte er sich doch, als er denselben bearbeiten wollte, ganz fremd in dieser Gattung. Er schrieb an einen Freund: „vielleicht bin ich eher einer Komödie gewachsen, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten ankommt, als auf komische Charaktere und Humor. Meine Natur ist zu ernst gestimmt; was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen." Schiller war der festen Meinung, daß wir noch kein wahres, echtes Lustspiel hätten, und detaillirte dies mit überzeugender Beredsamkeit. In den Propyläen und nachher auch in andern Zeitschriften wurde deshalb der bekannte Preis für das beste Lustspiel ausgesetzt.

Gerade das, womit Göthe und Schiller sich in den Shakspeareschen Stücken nicht befreunden konnten, nämlich, daß der Dichter den Ernst der Handlung so oft durch einen Narren, Schwäzer unterbreche, das, sagt Tieck, macht sein Gedicht zum Drama. Er nennt Shakspeare den ironischen Dramatiker. A. W. von Schlegel und Solger betrachten Shakspeare in demselben Sinn als den Meister in der Ironie, nicht blos in Betreff einzelner Charaktere, sondern auch der ganzen Handlung. Aber was sie Ironie nennen, ist ganz was anders, als der Humor. Der Dichter soll nach ihnen den schönen Schein, den er hingezaubert, auch wieder vernichten, soll wie der Schöpfer auch der Zerstörer seines Werkes seyn können. Aber alsdann hätte er eine Dichtung ohne Wahrheit, keine wahre Dichtung geschaffen. Das übersinnliche Princip im Menschen, das mit der Gottheit verbundne selige Leben, meinen sie, soll im Tragischen ebenfalls wie das Sinnliche und Endliche dem Untergange geweiht seyn. Aber was göttlich und wahr ist, ist unzerstörbar. Stellt der Dichter in seinem Gedicht eine Wahrheit dar, so kann er dieselbe nicht zerstören und nicht zerstören wollen. Das Unendliche, was sich uns durch Vernichtung der schönsten, edelsten Gestalten kund gibt, hat keine Wahrheit. Das Wahre ist nicht blos die negative, alles verzehrende Macht des Endlichen, sondern vielmehr die positive, in ihm sich offenbarende Macht. Die Shakspeareschen Gestalten gehen nicht mit der Wahrheit unter, wie jene Ironie meint, sondern werden in der Wahrheit erhalten; es geht nur das an ihnen unter, was unwahr ist. Es wird nur das an ihnen zu nichte, wodurch sie dem Unendlichen

und Wahren nicht gemäß sind. Dies ist die positive Ironie, der Humor, in welchem das Endliche Theil hat am Unendlichen, durch unendliche Liebe, während die bloße Ironie, die Tiefe der Liebe verkennend, mit den Endlichen auch das Ewige und Wahre zerstören will. Shakspeare hätte jener Ironie zu Folge, nach welcher das Wahre selbst sich nicht in der Wahrheit erhält, sondern untergeht, keine festen, bestimmten Charaktere, sondern unbestimmte, charakterlose Figuren producirt. Denn zum Charakter gehört Bestimmtheit; das Allgemeine, welches keiner Zerstörung fähig ist, gibt ihm sein Pathos. Erheben die Shakspeareschen Charaktere, alles Endliche an sich überwindend, sich über sich selbst, so geschieht dieses nicht, weil sie ironisch kein substanzielles, allgemein vernünftiges Interesse haben, sondern geschieht darum, weil sie der Wahrheit gewiß, diese durch ihre Selbstzerstörung geltend machen.

Man hat an Shakspeare als unnatürlich getadelt, daß er im Schmerz der Empfindung und Leidenschaft noch Zeit habe, zu Bildern und Gleichnissen überzugehen. Aber eben dadurch erheben sich die handelnden Personen über das Leid und Geschick, ihre Freiheit und Allgemeinheit bewahrend und werden zu wahrhaft poetischen Gestalten. Das Gemüth ist unfrei, so lange als die Empfindung innerlich, in der engen Brust gefesselt bleibt, sich nicht äußerlich machen, mit etwas Anderm nicht vergleichen kann. Im Bilde und Gleichniß macht es sich frei von der Empfindung, schaut dieselbe an, und stellt sie vor, ist darin bei sich, und zugleich aus sich heraus im Allgemeinen, nicht mehr nur innerlich verschlossen. Das Gemüth kommt dadurch in Ruhe. In der Poesie darf kein Schmerz, keine Freude so

groß sein, daß das Gemüth darin befangen bliebe. Indem Shakspeare die innerliche Empfindung zum Bilde entäußert, ist dies nicht Kälte, Unempfindlichkeit, sondern Poesie und höchste Freiheit. Seine Gestalten sind echt künstlerisch, sind selbst vom Genius belebt, sprechen sich nicht blos aus, sondern schön aus, ihre Empfindung symbolisirend. Mögen sie von einer Empfindung, von einer Leidenschaft auch noch so sehr ergriffen seyn, sie erheben sich über dieselbe durch die schöne Phantasie zur Freiheit.

Außer über das Theatralische stellte Schiller schon in der Thalia Untersuchungen über das Drama und namentlich über die Tragödie an. Die betreffenden Abhandlungen beruhen alle auf der Kantischen Philosophie. Die ersten sind Aufsätze über das Pathetische, über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen und über tragische Kunst. Im Allgemeinen entwickelt er in ihnen die Ansicht, daß der letzte Zweck der Kunst die Darstellung des Uebersinnlichen sey. Die tragische Kunst bewirke dies, indem sie uns die Unabhängigkeit und Freiheit von der Natur im Zustande des Affects versinnliche. Das Sinnenwesen müsse leiden, das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit und Freiheit handelnd beweisen. Im Leiden zeige sich die Natur und das Menschliche; die Freiheit, der Geist im Widerstand gegen das Leiden. Beides sey zur Tragödie nothwendig. Der Sinn müsse bei allem Pathos durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt seyn. Mangele es in einer pathetischen Darstellung am Ausdrucke der leidenden Natur, so sey sie ohne ästhetische Kraft, unser Herz bleibe kalt. Fehle es am

Ausdruck ethischer Anlage, so könne die Darstellung bei aller sinnlichen Kraft nicht pathetisch seyn. Der leidende Mensch müsse aus aller Freiheit des Gemüths immer durchscheinen, und der selbständige Geist aus allen Leiden der Menschheit. — Schiller ist hierin über die französische Tragödie sowohl, als über die Sturm- und Drang-Periode schon hinaus. Aber die kritische Ansicht von der Freiheit ist noch einseitig.

Er kommt aber schon in der ersten Abhandlung darauf zu sprechen, daß das ästhetische Urtheil ein andres, als das blos moralische, und die poetische Wahrheit eine andere, als die historische sey. Der Wirkungskreis der Kunst und Poesie sey „das Totale der menschlichen Natur." Die Poesie müsse dem Menschen werden, was dem Helden seine Liebe. In der zweiten Abhandlung geht er auf die Idee des Tragischen näher ein. Den Widerstand des Menschen gegen das Sinnliche und Natürliche ebenfalls hervorhebend, sucht er zu zeigen, wie das höchste Bewußtsein unsrer moralischen Natur allein in einem gewaltsamen Zustand, im Kampfe erhalten werden könne, und wie deshalb das höchst moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet seyn werde. Daher müsse sich die Dichtungsart, die uns die moralische Lust in vorzüglichem Grade gewähren solle, sich der gemischten Empfindung bedienen, und uns durch den Schmerz ergötzen. Dies thue nun vorzugsweise die Tragödie, ihr Gebiet umfasse alle möglichen Fälle, in welchen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische der andern aufgeopfert werde, die höher sey. In der dritten Abhandlung untersucht er die Bedingungen,

welche der tragischen Rührung zu Grunde liegen. Der Gegenstand unsers Mitleids müsse erstens zu unsrer Gattung gehören, und die Handlung, an der wir Theil nehmen sollen, unter dem Gebiete der Freiheit stehen. Alsdann müsse das Leiden, seine Quelle und seine Grade in einer Folge verknüpfter Begebenheiten vollständig mitgetheilt, und zuletzt sinnlich vergegenwärtigt, nicht mittelbar durch Beschreibung, sondern unmittelbar durch Handlung dargestellt werden. Die Kunst vereinige und erfülle alle diese Bedingungen in der Tragödie, welche deshalb die dichterische Nachahmung einer vollständigen Handlung sey, die uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeige, und zur Absicht habe, unser Mitleid zu erregen.

Erst in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen erhebt er sich völlig über den subjectiven, blos moralischen Standpunkt, darin zum objectiven „anthropologischen" übergehend. Es trage nämlich jeder Mensch die Anlage und Bestimmung zu einem rein idealischen Menschen in sich. Wir sollen uns zur Aufgabe machen, in allen Abwechselungen des Lebens mit der unveränderlichen Einheit des idealischen Menschen übereinzustimmen. Dieser werde repräsentirt durch den Staat, in dem sich die Mannigfaltigkeit der Subjecte zu vereinigen strebe. Wir sollen uns in der Zeit und Zeitlichkeit zum Menschen in der Idee veredeln, unsere Triebe sollen eins seyn mit der Vernunft. Da der Staat nicht immer zu dieser Forderung verhelfe, soll die schöne Kunst jene Veredlung des Menschen zur Totalität bewirken. Die Sinnlichkeit sowohl als die Vernunft

sey in der menschlichen Natur gegründet, deshalb seyen auch zwei entgegengesetzte Triebe, der sinnliche Trieb und der Formtrieb. Jener gehe auf das Aeußerliche, Zeitliche, dieser auf das Ewige, Bleibende im Menschen. Aber weil sie zusammen den ganzen Menschen constituiren, müßen beide auch ihr Recht erhalten. Denn verwirkliche sich nur einer, so sey der Mensch nicht ganz Mensch. Deshalb müsse man einen dritten Trieb, welcher beide in sich vereinige, annehmen, den ästhetischen Trieb oder Spieltrieb. In diesem begehre der sinnliche Trieb nur, was der Formtrieb als vernünftig und wahr erkenne, und erkenne der Formtrieb so, wie der sinnliche Trieb begehre. Die beiden ersten Triebe hinderten den Menschen, ganz Mensch zu seyn, hielten ihn blos an einer Seite fest, sie zwängen ihn, und darum wären sie ernst. Erst der ästhetische Trieb, oder Spieltrieb sey der wahren Natur des Menschen gemäß. So kommt Schiller durch die Erkenntniß des Gegensatzes, der Vernunft und Sinnlichkeit als eines unwahren, blos abstracten Unterschiedes, zur Anerkennung ihrer lebendigen Einheit im Schönen. Was auf dem blos moralischen Standpunkt immer nur gefordert wird, und seyn soll, das erreicht das Schöne und die Kunst wirklich, und vollbringt es. Darum hat die Kunst keinen andern Zweck mehr, als sich selbst, ist Selbstzweck.

In der Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen betrachtet Schiller nun das Verhältniß des neu gewonnenen ästhetischen Standpunktes zu dem blos moralischen, indem er in Betreff des letztern

an dem Unterschiede des Sinnlichen und der Vernunft festhält, aber in Betreff des ersteren an der Einheit und Harmonie. Erst sucht er die Grenzen der schönen Formen hinsichtlich der Darstellung näher zu bestimmen, und geht alsdann mehrere Collisionen durch, in welche beide Standpunkte mit einander gerathen können. Einen Gegensatz in der Kunst und Poesie selbst findet er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, nämlich den Unterschied der naiven und sentimentalen Gattung. Der Dichter sey entweder Natur oder suche sie. Jenes mache den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter. Der naive Dichter schildere seinen Gegenstand mit individueller Wahrheit und Lebendigkeit, er folge der einfachen Natur und Empfindung; der sentimentalische reflectire über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und darauf gründe sich die Rührung, in die er selbst versetzt werde, und auch andere versetze. Er beziehe den Gegenstand immer auf eine Idee und auf dieser Beziehung beruhe seine dichterische Kraft. Wenn der naive Dichter die Gunst der Natur, die sinnliche Realität voraus habe, als eine wirkliche Thatsache ausführend, was der sentimentalische nur zu erreichen strebe, so habe dieser den großen Vortheil, daß er dem Triebe einen größeren Gegenstand zu geben vermöge, als jener leisten könne. Dem naiven Dichter könne leicht die gemeine Natur gefährlich werden, der sentimentalische Dichter eben so leicht in Gefahr kommen, alle Natur ganz und gar aufzuheben, sich nicht blos, was er dürfe und solle, über jede bestimmte Wirklichkeit und Begrenzung zur absoluten Möglichkeit

erheben, idealisiren, sondern selbst über die Möglichkeit hinausgehen, schwärmen. Es sey aber die gemeinschaftliche Aufgabe beider Dichter, der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben, sonst würden sie gar nicht Dichter heißen können. Man solle beide entweder gar nicht, oder unter einem höheren gemeinschaftlichen Begriff mit einander vergleichen, und es gebe wirklich einen solchen Begriff. So kommt er auf den Gegensatz des Realistischen und Idealistischen, Bestimmungen, die er als einseitige, ungenügende erkennt, unter welche das Ideal der menschlichen Natur vertheilt sey. Denselben Gegensatz verfolgt er noch weiter in der Abhandlung über das Erhabene, und zwar in den Bestimmungen der Nothwendigkeit und Freiheit. Er erkennt, indem er diese ebenfalls zu vereinigen sucht, daß in der „sinnlich-vernünftigen, d. h. menschlichen Natur" eine ästhetische Tendenz zur Einheit derselben vorhanden sey. Denn nichts sey wahrhaft idealisch, als was der Realist, jedoch unbewußt wirklich ausübe. Das führt ihn auf den Gegensatz des Schönen und Erhabenen. Im Schönen stimmten Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, im Erhabenen nicht. Auch hier dringt er wieder auf die Einheit, das Erhabene soll zum Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden.

Derselbe Unterschied der naiven und sentimentalischen Dichtung, des Realistischen und Idealistischen, ist denn auch der Unterschied der Göthischen und Schillerschen Poesie. Aber wie Schiller theoretisch das Schöne und Wahre nicht in dem fest bestimmten Gegensatz findet, sondern dieser sich

ihm vielmehr zur Einheit auflöst, so ist auch die Göthische Poesie nicht blos realistisch, und die Schillersche nicht blos idealistisch. Schiller hebt auch bei Göthe das Idealistische in der erwähnten Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung ausdrücklich hervor. Und Göthe erkennt das Realistische zuletzt bei Schiller an. Humboldt machte schon bei Gelegenheit des Don Karlos auf den Unterschied beider Dichter in dieser Hinsicht aufmerksam. Alles, sagt er, dränge sich im Don Karlos dem Momente der Entscheidung entgegen, die Kraft des Geistes und Charakters müsse sich zur höchsten Anspannung sammeln, um die Macht des Schicksals zu überwinden, und sich ganz in sich selbst zurückziehen, um ihr nicht unterzuliegen. Das Verhältniß des Menschen zum Schicksal darzustellen, sey die Darstellung einer Idee, und je freithätiger hier das Genie wirke, desto größer sey die Wirkung als solche. Diese hervorzubringen, halte er Schiller geschaffen. Es werde eine lyrische Stimmung erfordert, die ihm mehr als eine epische eigen sey, insofern man jene auf die Darstellung der Empfindung und Gedanken, diese auf die Darstellung der Formen beziehe, unter welchen beide erscheinen. Auf der andern Seite setze auch das Dramatische Schillern große Schwierigkeiten entgegen; denn neben dem Erhabenen beruhe jenes Wirkung großentheils auch auf dem Rührenden, es erfordere mannigfaltig bewegte Leidenschaft in fein nüancirten Empfindungen. In keinem ihm bekannten Theaterstück sey das feine Spiel der Empfindungen so zart und schön aufgedeckt als im Don Karlos. Es frage sich jedoch, ob Schiller der Natur hier wirklich treu sey,

oder ob er ihr nur treu zu scheine. Denn darin liege der Unterschied. Schiller eile der Natur schon selbstständig entgegen, ehe sie vollständig auf ihn einwirken könne, er schöpfe nicht sowohl aus ihr, als daß er durch sie begeistert ihr Bild vermittelst eigner Kraft in sich producire. Dies sey da besonders sichtbar, wo die Natur selbst am meisten Natur, am wenigsten auseinander gewickelt sey; wo sie mehr durch Materie auf das Gefühl, aber nur wenig durch Form auf den Verstand wirke. Schillers Stärke sey nicht in dieser Gattung der Tragödie, sondern in jener einfachen und heroischen: er wünsche aber, daß es ihm möglich seyn möge, den Versuch durch alle Gattungen durchzumachen. Er kenne kein anziehenderes Schauspiel, als zu sehen, wie die Welt sich in einer Seele, wie Schillers spiegele, wie dieser seine Charaktere aus einem idealen Kreise herbeiführe, und ihnen doch eine lebendige Wirklichkeit gebe. Indessen müsse er bekennen, daß dieser Reiz fremdartig sey, und nicht eigentlich ein Vorzug der Kunst, wenn man erwäge, ob die dramatische Poesie nicht mehr als jede andere erfordere, daß der Dichter unmittelbar aus der Natur schöpfe. Denn nirgends wolle man so unmittelbar durch die Wirklichkeit gerührt seyn.

Humbold kommt hinsichtlich der Natur und Wirklichkeit in seiner Untersuchung der weiblichen Charaktere Göthes auf die epische und lyrische Stimmung im Drama zu sprechen, jene besonders bei Göthe, diese bei Schiller hervorhebend. Dieselbe ist mit Bezug auf unsern Dichter sympathetisch, das Mitgefühl, welches er für die dramatische Production als durchaus wesentlich betrachtet. Er schrieb darüber an Reinwald: „Ich stelle

mir vor, jede Dichtung ist nichts anders, als eine enthusiastische Freundschaft oder Platonische Liebe zu einem Geschöpfe unsers Kopfs. Aber die Folgerung, daß die Fähigkeit zur Freundschaft und Platonischen Liebe auch die Fähigkeit zu großen Dichtungen nach sich ziehen müsse, würde sehr übereilt seyn; denn ich kann einen großen Charakter durchaus fühlen, ohne ihn auch schaffen zu können. Das ist aber unstreitig wahr, daß ein Dichter der Freund seiner Helden seyn muß, wenn er in ihnen zittern, aufwallen, weinen und verzweifeln soll; daß er sie als Menschen außer sich denken muß, die ihm ihre geheimsten Gefühle vertrauen, und ihre Leiden und Freuden in seinen Busen ausschütten. Seine Empfindung ist also Refraction, keine ursprüngliche, sondern sympathetische Empfindung. Dann rührt, erschüttert und entflammt der Dichter am meisten, wenn er selbst Furcht und Mitleid für seine Helden gefühlt hat. Der Dichter ist weniger der Maler seines Helden — er muß mehr dessen Mädchen, Busenfreund seyn. Der Dichter muß, wenn ich so sagen darf, sein eigner Leser, und wenn er ein theatralischer, sein eignes Parterre und Publicum seyn."

In diesem Bekenntniß Schillers ist, wenn auch die Beziehung auf Göthe nicht ausdrücklich hervorgehoben ist, doch der dramatische Unterschied beider Dichter scharf und bestimmt ausgedrückt. Denn man kann wirklich sagen, Göthe malt dramatisch, mit einer Ruhe, die mit der Schillerschen Unruhe und Leidenschaft sehr contrastirt. Bei ihrer näheren Bekanntschaft stellte sich der Unterschied auch gleich heraus, aber zugleich auch das

Bestreben, ihn zu beseitigen. Schiller hatte sich schon im Wallenstein „dem Realen" zugewendet. Früher stellte er mehr das Einzelne dar, nun sah er mehr auf das Ganze; denn Wallenstein sey ein Charakter, der als echt realistisch nur im Ganzen, nicht im Einzelnen interessiren könne. Wie er früher das Ideale realisirte, suchte er nun das Reale zu idealisiren. In eine epische Stimmung fühlte er sich versetzt. Er sagte, die zunehmenden Jahre, der Umgang mit Göthe, und auch das Studium der Alten hätten diese Stimmung in ihm hervorgerufen. Nun wagte Göthe, von ihm zu verlangen, daß er durch Nachdenken und Uebung dem dramatischen Metier so viel Handgriffe abgewinnen solle, daß nicht gerade zu jeder Operation Genie und eine rein poetische Stimmung nöthig sey. Die Rücksicht auf das Theater, mochte er glauben, werde ihn nöthigen, sich noch mehr zu begrenzen. Dieses Ansinnen Göthe's an Schiller ist um so merkwürdiger, als jener doch bei Shakspeare das Poetische auf Kosten des Theatralischen so sehr erhebt. Es hängt dies aber mit der Ansicht Göthe's von dem Naturgemäßen in dramatischer und theatralischer Hinsicht zusammen, was er bei Shakspeare nicht vermißte. Je mehr Dichter und Schauspieler dies zu fassen verständen, einen desto höheren Rang werde auch die Bühne einnehmen. Göthe fand damals immer noch nicht das Natürliche und Wahre bei Schiller. „Einige Scenen", sagt er, „lese ich in Schillers großen Theaterstücken mit wahrer Liebe und Bewunderung, dann aber komme ich auf Verstöße gegen die Wahrheit der Natur, und ich kann nicht weiter.

Selbst mit Wallenstein geht's mir nicht anders; durch seine philosophische Richtung kam er dahin, die Idee für höher zu halten, als alle Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten. Was er sich denken konnte, das mußte geschehen, es mochte nun der Natur gemäß oder zuwider seyn." Schiller gab Göthe darin Recht, daß er sich mehr auf das Dramatisch-Wirkende concentriren solle; dies sey schon eine poetische Forderung, ohne alle Rücksicht auf Theater und Publicum. Aber den theatralischen Forderungen wollte er nicht in dem Maaße nachgeben, daß darüber das Poetische verloren gehe. Wenn ihm je ein gutes Theaterstück gelingen solle, so könne es nur auf poetischem Wege seyn, denn eine Wirkung ad extra, wie sie zuweilen auch einem gemeinen Talente oder einer bloßen Geschicklichkeit gelinge, könne er sich nie zum Ziele machen, noch, wenn er auch wolle, sie erreichen. Nur die erfüllte Kunst werde seine individuelle Tendenz ad intra überwinden können, wenn sie selbst überwunden sey. In allem Poetischen sey es doch der Samen des Idealismus, der es hindere, daß das wirkliche Leben mit seiner gemeinen Empirie alle Empfänglichkeit für das Poetische zerstöre.

Das Studium des Aristoteles bestärkte Schiller noch in seiner Ansicht. Er fand bei diesem das Poetische anerkannt, als die tiefere Wahrheit, gegen das Aeußere, Leere, Unbedeutende, worin so manche sich verlören, über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen. Die poetische Wahrheit, sagt Schiller, besteht nicht darin, daß etwas wirklich geschehen sey, sondern darin, daß es geschehen konnte,

in der reinen Möglichkeit der Sache. Er schrieb an Körner: „Ich habe Aristoteles Poetik gelesen, und sie hat mich nicht nur nicht niedergeschlagen und eingeengt, sondern wahrhaft gestärkt und erleichtert. Nach der gewöhnlichen Art, wie die Franzosen den Aristoteles nehmen, und an seinen Forderungen vorbeizukommen suchen, erwartet man einen kalten, illiberalen und steifen Gesetzgeber in ihm, und gerade das Gegentheil findet man. Er dringt mit Festigkeit und Bestimmtheit auf das Wesen, und über die äußern Dinge ist er so lax als man seyn kann. Was er vom Dichter fordert, muß dieser von sich selbst fordern, wenn er irgend weiß, was er will; es fließt aus der Natur der Sache. Die Poetik handelt beinahe ausschließlich von der Tragödie, die er mehr als irgend eine andere poetische Gattung begünstigt. Man merkt ihm an, daß er aus einer sehr reichen Erfahrung herausspricht, und eine ungeheure Menge tragischer Vorstellungen vor sich hatte. Auch ist sein Buch nichts Speculatives, keine Spur von irgend einer Theorie; es ist alles empirisch; aber die große Anzahl der Fälle und die glückliche Wahl der Muster, die er vor Augen hat, gibt seinen empirischen Aussprüchen einen allgemeinen Gehalt, und die völlige Qualität von Gesetzen.“ Auch Göthe studirte den Aristoteles, beide Dichter befreundeten sich mit ihm immer mehr, anstatt ihn zu fürchten, wie die Franzosen; aber sie behaupteten sich auch gegen ihn.

Unter andern führte sie das Studium des Aristoteles und des antiken Drama auch auf den Unterschied des Stoffs dieses Drama's von dem Stoff des modernen. Das

höchst Pathetische im ersteren, sagt Göthe, sey nur ästhetisches Spiel, während im letztern die Naturwahrheit mitwirken müsse. Dies sieht er als einen Vorzug des antiken Drama an. Die Hauptsache in der Kunst, meint Schiller, sey bei den Alten, eine poetische Fabel zu erfinden. Die Neueren strebten zu sehr nach der Wirklichkeit, und verlören darüber die tiefere Wahrheit, in welcher das Poetische liege. Und Göthe bemerkt, auf dem Glück der Fabel beruhe alles, das Erfinden der Fabel sey bei den Alten eine seltene, nicht geachtete Sache, was sie Mythus nennen, sey überliefert und allgemein bekannt, und dem Dichter bleibe daher das ganze Verdienst einer lebendigen Ausführung. Die Alten fragten nichts nach dem Stoffe, sondern nach der neuen Behandlung desselben von dem jedesmaligen Dichter, der sich also ganz auf seine Kunst isoliren dürfe, und sich zu seinem Vortheile von allem pathologischen Interesse der Neuern fern halten könne. Göthe will deshalb, daß die Geschichte in historischen Dramen nur den nackten Gegenstand hergeben soll. Stoff und Behandlung soll der Dichter aus seiner Phantasie hinzuthun, die Poesie gerathe sonst in Noth, wenn sie Aeußeres aus der Geschichte entnehme. Beide Dichter stimmen also wieder überein, daß die bloße Naturwahrheit nicht ausreicht für das Poetische, sondern die tiefere Wahrheit gefordert werden müsse. Das Resultat ihres Studiums der antiken Kunst und ihrer Kritik ist: obwohl der moderne Dichter einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen möge, dürfe doch die poetische Darstellung nie mit der Wirklichkeit coincidiren. Darum be-

nutzte *Schiller* aus der Geschichte auch nicht das Einzelne, *Factische* für die Poesie, sondern den Culturzustand. Er sagt: „*Selbst* an wirklichen Begebenheiten historischer Personen *ist nicht* die Existenz, sondern das durch die Existenz kund gewordene Vermögen das Poetische. Der Umstand, daß diese Personen wirklich lebten, und daß diese Begebenheiten wirklich erfolgten, kann zwar sehr oft unser Vergnügen vermehren, aber mit einem fremdartigen Zusatz, der dem poetischen Eindruck vielmehr nachtheilig als beförderlich ist.“

Das Studium des Aristoteles und des antiken Drama erregte bei Schiller den Wunsch, den griechischen Geschmack wiederherzustellen. Er sagte: „paßt auch unser Zeitalter nicht für das Zeitalter der Griechen, so paßt doch der griechische Geschmack für unsere gebildeten Zeiten.“ Göthe bemühte sich dagegen, wieder französische Stücke auf die deutsche Bühne zu bringen. Schiller wollte sogar den Chor wieder einführen, und versuchte dies schon in den Maltesern, ein Stück, welches er gleichzeitig mit dem Wallenstein zu bearbeiten angefangen hatte. Er schrieb damals an Humboldt, daß dies mit Chören verbundene Stück sich an eine Stimmung besonders anschließe. Auch in den spätern Dramen zeigt sich der Einfluß des Antiken, besonders in der Braut von Messina. Schiller ging in seiner Forderung so weit, daß er meinte, die Shakspeareschen Dramen bedürften nach der Art der griechischen Tragödie noch eines Chors, um ihrem völligen Sinne zu entsprechen. Damals interessirte ihn auch das am meisten in den Shakspeareschen Stücken, worin sie sich den Antiken näherten,

wie die Nemesis und die Behandlung der Volkscharaktere, wo mehr Gattungen dargestellt würden, als Individuen. Tieck meint dagegen, in der Shakspeareschen Tragödie sey wenigstens ohne den Chor eben so viel, wenn nicht mehr; und es sey unbegreiflich, wie ein Geist, als der unsers Dichters, dies nicht sehen, und seinen Blick so von Vorurtheilen könne trüben lassen. Freilich! das Volk ist bei Shakspeare mit in die Handlung selbst aufgenommen. Ferner sagt Tieck, ein Versuch, den Sophokleischen Trimeter von unserer Bühne ertönen zu lassen, müsse ganz das Gegentheil von dem seyn, was Schiller in der Braut von Messina versucht habe. Noch nie habe sich unsere Bühne so weit von der Wahrheit verirrt, es bleibe ein unbegreiflicher Irrthum des großen Dichters, auf diese Weise, die das Schauspiel aufhebe, statt es zu ergänzen und zu verklären, den Chor der Alten uns ersetzen zu wollen. Dieser Mißgriff und die vornehme Autorität, die so vielen imponirte, welche so gern das griechische Drama mit dem unsrigen ausgleichen möchten, habe sehr geschadet. — Aber Schiller hatte gar nicht im Sinne, die Sophokleische Form der Tragödie streng festhalten zu wollen. Er schrieb an Süvern: „Die Sophokleische Tragödie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Product einer individuell bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstabe und Muster aufzudringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödten als beleben. Unsre Tragödie hat mit der Ohnmacht, Schlaffheit, Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit

einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht es aufzulösen suchen."

Schiller wollte unstreitig mit der Einführung des Chors das Poetische als die tiefere Wahrheit im Drama rein erhalten und bewahren. Er schloß aber damit den idealen Boden der Poesie von der wirklichen rein ab. Indem er den Chor an der Handlung selbst Theil nehmen läßt, eine nothwendige Folge der Verschmelzung des antiken und modernen Drama's, verändert er das Wesen des antiken Chors gänzlich. Mit dieser Tendenz der Verschmelzung beider Formen im Drama hängt ferner seine Ansicht von der Mischung der Gattungen in der Poesie zusammen. Um von einem Kunstwerke alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd sey, müsse man nothwendig alles hineinschließen können, was der Gattung gebühre. Daran fehle es eben. Wir könnten die Bedingungen nicht zusammenbringen, unter welchen eine jede der beiden Gattungen, das Epos und Drama stehe, darum vermischten wir sie. Gäbe es Rhapsoden und eine Welt für sie, so brauchte der Epiker kein tragisches Motiv, und umgekehrt, hätten wir die Hülfsmittel und intensiven Kräfte der griechischen Tragödie, und die Vergünstigung, die Zuschauer durch sieben Stück zu führen, so brauchten wir die epische Breite unsers Drama nicht. Göthe dagegen betrachtete es als eine Unart, daß die Neuern sich mit der ganzen Gattung plagten, ohne zu wissen, woran sie eigentlich seyen, denn die specifischen Bestimmungen sollte von Außen kommen, und die Gelegenheit das Talent determiniren.

Göthe und Schiller reden dem Aristoteles zufolge immer nur von den beiden Gattungen des Epos und des Drama's; man muß aber nicht meinen, daß sie darum die Lyrik als eine eigne Gattung nicht betrachtet und anerkannt hätten. Göthe, obwohl theoretisch gegen die Mischung der Gattungen, hält doch praktisch an der Trennung nicht fest. Schiller sah dies gleich, und daß bei ihm das Epische im Drama vorherrsche. Auch Göthe erkennt später theoretisch an, daß „bei einer lebendigen Behandlung die Gattungen oft zusammenfließen.“ Shakspeare hatte die Gattungen gemischt. Er hat in seinen Dramen wörtlich ganze Stellen aus Chroniken abgeschrieben. Göthe that erst dasselbe, er sagte zu Eckermann, in meinem Clavigo habe ich aus den Memoiren des Beaumarchais ganze Stellen; als dieser erwiderte, daß man dies nicht merke, es nicht stoffartig geblieben wäre, antwortete Göthe, so ist es recht, wenn es so ist; denn wäre es nicht so, dann hätte er seiner Ansicht zuwider Aeußeres aus der Geschichte entnommen. „Wozu“, ruft Göthe aus, „wären die Poeten, wenn sie blos die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten! Der Dichter muß weiter gehen und uns wo möglich etwas Höheres und Besseres geben.“ Die Aufnahme des Aeußeren bei Göthe, meint Tieck, sey der Grund, warum es demselben nicht habe gelingen wollen, sich das Theater anzueignen; aber wir haben den wahren Grund oben kennen gelernt. Bei Shakspeare ist Aeußeres und Inneres, das Aeußere gehört zur Begrenzung der Idee. Er verdankt aber nicht das Dramatische dem Aeußern, nicht Chroniken, Erzählungen und

Novellen, wie man unverständiger Weise gemeint hat. Das Dramatische, die Schöpfung der Charaktere, ist ganz und allein Shakspeare's Werk und große Kunst. Zum Drama gehört inneres Pathos; dies ist im Aeußern nicht enthalten. Das Aeußere und Detail, dem Epos wesentlich, kann im Drama fast ganz verschwinden. Bei Göthe ist in den ersten Stücken, in Götz von Berlichingen, Clavigo viel Aeußerliches, und bleibt auch wohl äußerlich, in Iphigenia und Tasso dagegen beruht alles auf der Darstellung des Innern. Man vermißt das Aeußere kaum, es scheint wenigstens unwesentlich, von solch idealischer Hoheit ist das innerliche Pathos. Aber es gehört die ganze Schönheit der Darstellung dazu, das Aeußere so ganz vergessen zu machen. Auch Schiller stellt in seinen Dramen das Wesentliche dar, so daß das Aeußerliche wenig in Betracht kommt. Seine Rhetorik ist wahrhaft dramatisch, sie verschmäht alle kleinlichen Rücksichten, Umstände und Wendungen, die der bloßen Redekunst nothwendig sind. Was mächtig in ihm ist, das spricht er als sein Pathos aus. Schiller hat die dramatische Beredsamkeit im höchsten Grade besessen. Sie wird häufig für bloße Rhetorik ausgegeben, die auf die Bühne einen schädlichen Einfluß gehabt habe. Dagegen bemerkt Tieck richtig, daß nicht Schiller, bei dem das dramatische Element so überwiegend gewesen, sondern die sich an ihn anschlossen, solchen Einfluß geübt.

Göthe und Schiller konnten sich nicht mit der Art, wie Shakspeare die Gattungen gemischt hatte, befreunden, denn sie mußten nach ihrer Theorie glauben, daß die Poesie dadurch in

Noth gerathe. Das Aeußere thut dem innerlichen Pathos bei demselben aber keinen Eintrag. Es scheint, diese Meinung war die Veranlassung, daß Göthe das Aeußere im Drama fast ganz verschmähte, und deshalb alles innerlich hielt, und Schiller nicht genug individualisirte. Die Hauptsache ist, daß sie das Poetische als die tiefere Wahrheit gegen die Anmaßung äußerer Geschichte zu sichern suchten. Jeder findet auf seine Weise auch wieder bei Shakspeare, was sie theoretisch als das Schöne erkennen. Schiller über Egmont sagt: „Entweder es sind außerordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoffe dienen; und wenn gleich oft alle diese drei als Ursache und Wirkung in einem Stück sich beisammen finden, so ist doch immer das Eine oder das Andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen. Ist die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, so braucht er sich nur insofern in die Leidenschaft- und Charakterschilderung einzulassen, als er jene durch diese herbeiführt. Ist hingegen die Leidenschaft sein Hauptzweck, so ist ihm oft die unscheinbarste Handlung schon genug, wenn sie jene nur in's Spiel setzt. Ist endlich der Charakter sein vorzügliches Augenmerk, so ist er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darstellung des ganzen Menschen verbietet ihm sogar, einer Leidenschaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben sich beinahe einzig auf Situationen und Leidenschaften eingeschränkt. Darum findet

man bei ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik. Erst in neueren Zeiten, und in diesen erst seit Shakspeare wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereichert; er war der erste, der in seinem Macbeth, Richard III. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des Götz von Berlichingen das erste Muster in dieser Gattung." In Betreff der Situationen, sagt Göthe, daß Gozzi der Meinung gewesen, es gebe nur 36 Situationen; Schiller habe geglaubt, es gebe mehrere, allein es sey ihm nicht einmal gelungen, so viele zu finden. Schiller lobt es und erkennt es an bei Shakspeare und Göthe, daß sie den ganzen Menschen auf die Bühne bringen, tadelt es jedoch an Egmont, daß Göthe zwar das Individuelle schön behandle, aber darin nicht auch das Substanzielle erscheinen lasse. Er vermißt das Substanzielle wohl auch bei Shakspeare, aber nennt ausdrücklich den Julius Cäsar, in dem das Allgemeine im Individuellen anschaulich gemacht worden. Schiller verlangt einen gewissen Ernst von dem Helden des Stücks, er soll über das Kleine das Große nicht hintansetzen. In Egmont hätte der politische Zustand der Niederlande einen Theil der dramatischen Handlung ausmachen, und Egmont selbst nicht blos nach seiner Empfindung dargestellt werden sollen, sondern auch nach seiner Gesinnung. Bei Göthe ist das Substanzielle, was Schiller in den andern Stücken anerkennt, nicht als individuelles Pathos so bestimmt nach Außen gewendet. Schiller verhandelte schon mit Humboldt

die Frage, inwiefern die individuell bestimmte Geistesform sich mit Idealität vertrage? Ferner über den Satz, daß die Ausbildung des Individuums nicht sowohl in dem vagen Anstreben zu einem absoluten und allgemeinen Ideal, als vielmehr in der möglichst reinen Darstellung und Entwickelung seiner Individualität bestehe. Ihm sey so viel klar, daß jede Individualität in dem Grade idealisch sey, als sie selbständig sey, d. h. als sie innerhalb ihres Kreises ein unendliches Vermögen einschließe, und dem Gehalte nach alles zu leisten vermöge, was der Gattung möglich sey. Im Briefwechsel mit Göthe kommt er ebenfalls auf das Individuelle zu sprechen. Das Individuelle soll allgemein menschlich, wahr, substanziell seyn. Die Charaktere sollen nicht bloße Individuen seyn, sondern idealische Masken, von abstract logischen Wesen so weit entfernt, als von bloßen Individuen. — Wenn Schiller daher will, daß das Allgemeine und Substanzielle im Individuellen erscheine, so meint er den Geist: das Poetische und Wahre ist ihm der Geist. Aber Göthe fordert dasselbe, ihm ist ebenfalls der Gipfel der Kunst die Einheit des Individuellen und Substanziellen, der Freiheit und Nothwendigkeit. In Shakspeare und kein Ende spricht er dies auf's Bestimmteste aus, indem er sagt: „Shakspeare, obgleich der naiven Gattung angehörig, indem sein Werth eigentlich auf der Gegenwart ruht, ist doch entschieden ein moderner Dichter, von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, dem innersten tiefen Sinne nach. Die größten Qualen, sowie die meisten, welchen der Mensch ausgesetzt ist, entspringen

aus dem Jedem inwohnenden Mißverhältnisse zwischen Sollen und Wollen, sodann zwischen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen. In den alten Dichtungen ist das Unverhältniß zwischen Sollen und Vollbringen, in den neueren zwischen Wollen und Vollbringen. Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. Aber alles Sollen ist despotisch, es gehört der Vernunft an, wie das Sitten- und Stadtgesetz, und Naturgesetz; das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen. Es ist der Gott der neuen Zeit; ihm hingegeben, fürchten wir uns vor dem Entgegengesetzten, und hierin liegt der Grund, warum unsere Kunst, sowie unsere Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein. Shakspeare verbindet nun das Alte und Neue auf eine überschwängliche Weise. Wollen und Sollen suchen sich bei ihm in's Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daß das Wollen im Nachtheile bleibt. Niemand hat vielleicht herrlicher als er, die erste große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargestellt. Die Person von Seiten des Charakters betrachtet soll; sie ist beschränkt, zu einem Besondern bestimmt; als Mensch aber will sie. Sie ist unbegrenzt und fordert das Allgemeine. Hier entspringt schon ein innerer Conflict, und diesen läßt Shakspeare vor allen hervortreten. Nun aber kommt ein äußerer hinzu, und das erhöht sich öfters

dadurch, daß ein unzulängliches Wollen durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht wird. Dies ist ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, und ist modern. Daß aber Shakspeare es nicht von innen entspringen, sondern durch äußere Veranlassung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen, und nähert sich dem Antiken. Denn alle antiken Helden wollen nur das, was Menschen möglich ist, und daher entspringt das schöne Gleichgewicht zwischen Wollen, Sollen und Vollbringen. Doch steht ihr Sollen immer zu schroff da, als daß es uns anmuthen könnte. Eine Nothwendigkeit, die mehr oder weniger alle Freiheit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unsern Gesinnungen; diesen hat jedoch Shakspeare auf seinem Wege sich genähert, denn indem er das Nothwendige sittlich macht, so verknüpft er die alte und neue Welt zu unserm freudigen Erstaunen. Anstatt unsre Romantik über die Gebühr ausschließlich zu erheben, und ihr einseitig nachzuhängen, sollten wir suchen, jenen großen unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinen, als Shakspeare das Wunder wirklich schon geleistet hat." — Göthe bemerkt noch zuletzt, daß die poetischen Geister jenen ungeheuren und unter so viel Gestalten hervortretenden Gegensatz auf ihre Weise zu vereinigen und aufzulösen gesucht hätten.

Ziehen wir diese Bemerkung näher in Betracht, um zu sehen, wie sich der Gegensatz in der Geschichte der neuen Literatur darstellt. Wir finden ihn gleich bei Klopstock in seinem ganzen Extrem. Die neuere Poesie geht bei Klopstock

von der moralischen Aufklärung aus. Das Höchste dieser Geistesform ist das Ideal, aller Welt und Wirklichkeit gegenüber, welche ohne Werth und Bedeutung ist. Die Form des Ideals ist bei Klopstock das Gefühl; deshalb ist seine Poesie vorzugsweise lyrisch. Er spricht das Ideal in allgemein geistigen Empfindungen aus, der Liebe und Freundschaft, der Liebe zum Vaterlande, der Religion und Tugend. Des Gefühls wegen ist der Ausdruck in allem vorzugsweise lyrisch. Es kommt deshalb nicht zur wirklichen That und Handlung, die Individualisirung ist so unwirklich, als das Ideal selbst. Wieland erkennt die Wirklichkeit an, aber als bloße Negation des Ideals. Bei ihm können deshalb die Ideal- und Tugendhelden dem verführerischen Reize des Lebens nicht widerstehen. Eben dadurch verlieren sie ihre Abstraction. Wie Klopstock ernst und feierlich, ist daher Wieland anmuthig und leicht. Er weiß die leere Tugend sowohl, wie das bloße sinnliche Leben schön ironisch zu beseitigen. Aber in dieser Negation bleibt er stehen, es kommt bei ihm nicht zur wirklichen Durchdringung. Lessing will das Ideal mit lebendigen Gestalten wirklich erfüllen. Es soll nicht, wie bei Klopstock, der Welt gegenüber beharren, sondern in der Welt sich bewähren. An die Stelle des Gefühls tritt der Verstand. Es gilt weniger das Gefühl für Recht, Tugend, als das moralische Handeln. Damit tritt das Lyrische zurück, und das Dramatische hervor. Das moralische Handeln ist Zweck, die ganze Welt ist deshalb nur Mittel zur Verwirklichung desselben, blos Sphäre für das han-

delnde Subject. Weil demnach allein das moralisch handelnde Individuum gilt, verschwinden vor dem moralischen Handeln alle Unterschiede des Lebens. Die Handlung ist darum entweder gut oder schlecht, was wieder bloße Abstraction ist. Bei Lessing ist nirgends ein ganzer Mensch, seine Charaktere sind moralische Schemen, gut oder schlecht, wie es sich eben trifft. Es gibt nichts Leereres als von einem Menschen zu sagen: er ist gut, schlecht. Die Lessingschen Charaktere sind kalt, ohne alles Leben und lassen kalt. Das blos moralische Subject ist nüchtern, leer, kennt weder die Welt, noch den Geist, der in der Welt lebendig ist, es thut in seiner Selbstgerechtigkeit der Welt und dem Leben immer fort Unrecht. Es würde erst wahrhaft dramatisch und tragisch seyn, wenn es über seine Ungerechtigkeit zum Bewußtsein käme. Die Welt ist zwar bei Lessing nicht so bedeutungslos wie bei Klopstock, aber ihr Werth ist nur ein relativer. Wo Lessing es mit lebendigen Gestalten zu thun hat, wie in seinen prosaischen Schriften, ist er poetischer, als in seinen Dramen.

Das Ideal ist bei Klopstock abstract der Welt entgegengesetzt, und gilt allein in dieser Abstraction; um es von seiner Abstraction zu befreien, bezieht Wieland es auf die Wirklichkeit, aber durchdringt diese nicht damit; Lessing will es in der Welt geltend machen, aber zerstört alle Unterschiede derselben. Diese sucht Herder zu erhalten, indem ihm das Ideal die schöne Menschlichkeit, die Humanität ist. Die Humanität ist nichts anders als das Klopstocksche Ideal, soll aber von der Wirklichkeit erfüllt seyn. Die Welt und das

Menschenleben sind nach Klopstock zu geringe, das Ideal ausdrücken zu können. Bei Herder sollen alle menschlichen Kräfte sich zum Ideal veredeln, alle Unterschiede des Lebens in der Geschichte, Kunst, Religion sollen dazu dienen, die Humanität befördern zu helfen. Er erkennt in den „Ideen zur Geschichte der Menschheit" das Eigenthümliche bei jedem Volke an, und sieht darin, wie die Welt zur Humanität immer weiter fortschreitet. Aber sie schreitet nur dazu fort, hat dieselbe nicht in sich. Die Humanität ist nicht die lebendige, wirkliche Einheit der Unterschiede des Lebens. Diese Einheit ist der Geist, welcher eins ist, mit den eigenthümlichen Gestalten. Der Geist ist die durch alle Entwickelungsstufen sich fortbewegende Einheit, während die Humanität diese Einheit als ewig jenseitige, als nie erfüllte Forderung ist. In der Humanität werden jene Gestalten nicht, wie im Geiste, erhalten und verklärt, sondern sie verschwinden. Die schöne Menschlichkeit ist wieder blos ein Ideal, das keine Wirklichkeit hat. Es soll von der Welt erfüllt seyn, aber resultirt, alle Wirklichkeit nur verschlingend, als das Nichts derselben. Die Humanität ist ein Weltverzehrendes Ideal.

Bei all diesen Dichtern ist der Geist im Ideal zwar seiner selbst gewiß, aber nicht auch der Welt. Er ist jedoch wirklich nur der Geist, wenn er mit der Welt in Einheit ist. Zwar soll die Einheit seyn, es wird darnach gestrebt, aber es kommt nicht dazu, bleibt bei der Trennung. Jene ist nur möglich, wenn die Welt und das Leben in die Einheit des Geistes selbst aufgenommen werden. Erst wenn der Geist diese Ein-

heit, die wahre Idealität ist, ist wirkliche Individualisirung möglich. Dies ist das Ideal Göthe's und Schillers. An die Stelle des Gefühls und Verstandes tritt die productive Phantasie, wodurch es zum wirklich Schönen kommt. Indem der Geist sich durch die schöne Phantasie von den Abstractionen frei macht, sind die Gestalten, die er producirt, Erscheinungen seiner selbst, Erscheinungen des Ewigen und Wahren.

Ehe es aber dazu kam, gab es Sturm und Drang in der Poesie, wodurch das Schöne von den Abstractionen gereinigt wurde. Das Unmittelbare drängte stürmisch hervor, aber ging allmälig in ruhige Vermittlung über, bildete mit dem abstracten Ideal die Momente wahrer Schönheit. Bei Göthe und Schiller ist noch sowohl Sturm und Drang, als auch noch der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, der aber zur Einheit sich vermittelt. Die Stürmenden und Drängenden wollten der Welt unmittelbar gewiß werden, die Vermittlung des Geistes und seiner Freiheit mit der Welt gewaltsam erringen. Diese will jedoch ruhig und besonnen vor sich gehen. Der Sturm legte sich zuerst bei Göthe, er dichtete zwar noch in der die Reflexion durchbrechenden Empfindung des Sturms und Dranges, aber „um sich persönlich davon zu befreien.“ Das ungemessene Streben, die leidenschaftliche Bewegung ging allmälig in ruhige Klarheit und Schönheit über. Bei Schiller war der Sturm anhaltender und heftiger. Die Vermittlung des Geistes mit der Welt sollte immer noch mit aller Gewalt realisirt, die Gewißheit seiner selbst unmittelbar verwirklicht wer-

den. Auch bei ihm legte sich der Sturm nach und nach. Beide Dichter kamen darin überein, daß die Einheit des Geistes mit der Welt ihr Princip wurde. Daher die Vermittlung der Idealität und Freiheit des Geistes mit der Aeußerlichkeit der Welt. Sie kommen aber von ganz verschiedenen Seiten mit der Welt in Einheit. Zelter sagt, bei Göthe komme alles von Innen heraus, bei Schiller wirke alles von Außen nach Innen. Göthe verwandelt die äußerliche Welt in sein inneres Leben, sie in sein Innres zurücknehmend, um sie daraus zur Idealität und Schönheit zu entfalten. Schiller dagegen macht sein Inneres äußerlich, stellt es in der Welt dar, sie mit dem Geiste und der Freiheit vermittelnd, zur Idealität und Schönheit gleichfalls sie erhebend. In den Göthischen Dramen herrscht deshalb ruhige Entwickelung, in den Schillerschen bewegte Handlung. Aus demselben Grunde sind bei Göthe die weiblichen Charaktere die schönsten, bei Schiller die männlichen. Die weiblichen Charaktere bilden sich bei Schiller nur allmälig zur Individualität heran. Beide Dichter stellen erst die unmittelbare Empfindung dar. Klärchen, Gretchen sind unmittelbar, natürlich schön, aber in Leonore und Iphigenie ist die unmittelbare Empfindung zur Schönheit veredelt und verklärt. Die stürmische Empfindung des Herzens ist in seliger Ruhe aufgelöst, in der Heiterkeit eines sittlich still bewegten Gemüthes. Karl Moor, Fiesko sind ebenfalls unmittelbar, natürlich schön, ihr Pathos ist das natürliche Selbst und Bewußtsein, aber in Marquis Posa schon veredelt. Das nach Innen gewandte, Sichselbstgleiche

des weiblichen Gemüths ist der schönsten Individualisirung fähig, weniger das nach Außen gewandte Ungleiche des männlichen Selbstbewußtseins. Daher bei Göthe die schönere, plastischere Darstellung. Bei ihm zeigen die männlichen Charaktere mehr nur Bildung zur Freiheit, als That und Handlung. Es ist dramatisch bei ihm alles mehr innerlich, subjectiv, bei Schiller äußerlich, objectiv, was abermals zum Beweise dient, wie wenig solche Redensarten, wie daß Göthe der objective, Schiller der subjective Dichter sey, eigentlich besagen. Indem ihr Pathos die Einheit des Geistes mit der Welt ist, ist sowohl der eine als der andere subjectiv und objectiv. Beide sind mit der Welt sich vermittelnd objectiv; zur Idealität des Geistes sie erhebend und verklärend, subjectiv. Die Welt ist ihnen nicht mehr so fremd, wie den früheren Dichtern. Göthe schaut der Welt gewiß, dieselbe mit ruhigem klaren Auge an. Schiller wirft sich in sie hinein, will der Freiheit sich bewußt, mit der Welt sich vermitteln. Beide lösen die Widersprüche des Lebens zur Einheit des Geistes mit der Welt auf. Sie nehmen die Welt als die ihrige, stellen vermittelst der Welt, und in derselben, nicht blos sich, sondern sich in Einheit mit der Welt dar. In diesem Sinne ist Göthe das Weltkind in Mitten der Propheten. Alles bewegt sich bei ihm auf dem lebendigen Boden der Menschenwelt.

Bei Schiller ist die Vermittlung mit der Welt nicht so ruhig als bei Göthe. Der Gegensatz gegen die Welt ist härter, die Vermittlung und Auflösung desselben zur Einheit kostet mehr Anstrengung. In den ersten Stücken be=

sonders ist die Welt seines Bewußtseins eine andre, als die wirkliche Welt ist. Indem er jene in dieser verwirklichen will, das natürliche, eigne Selbst des Menschen, das nicht die Welt ist, in der Welt geltend machen will, ist er mit derselben sogleich im Kampf und Widerstreit. Das Selbst, das bloße Selbst kann sich als solches nicht verwirklichen, wenn es sich in der Welt, ihrer gewiß realisiren will, verwickelt es sich. Es bleibt nicht rein es selbst. Es kann scheinen, als stehe Schiller mit seinen Idealen auf demselben Standpuncte wie Lessing oder Herder, aber der abstracte Gegensatz gegen die Welt ist bei Schiller nur Moment. Mehrere Charaktere in Schillers ersten Stücken scheinen dasselbe Pathos zu haben, wie die Lessingschen. Aber daß Schiller diese nicht leiden mochte, ist schon bemerkt worden; eben so wenig konnte er sich mit dem Herderschen Ideal befreunden. Er tadelt bei Herder ausdrücklich die Einigung dessen, was andere trennten. Der abstracte Gegensatz des Ideals gegen die Welt ist bei Schiller blos Voraussetzung. Das Selbst ist nicht der Geist, aber seine innere Möglichkeit; es beharrt nicht bei Schiller der Welt gegenüber, sondern erfüllt sich mit der Welt und dem Leben, streift die Abstraction, die es hat, ab. Ebenfalls bleibt die Welt nicht die blos äußerliche Welt, sondern wird mit der Idealität des Geistes vermittelt. In den Schillerschen Stücken wird das Selbst der Geist, denn es kommt zur Einheit mit der Welt und ihrer Wirklichkeit. Das Ideal in denselben ist kein leeres Ideal, wie bei Klopstock, Lessing, Herder, das sich nur auf Kosten der Welt geltend machen

soll, sondern welches sich mit dieser vermittelt. Das Ideal ist bei Schiller die innere, reale Möglichkeit des Geistes selbst. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit ist, wenn gleich noch vorhanden, doch blos Voraussetzung der Einheit, zu dieser sich erhebend und deshalb zur Schönheit sich gestaltend. Er ist nur noch da, um sich aufzuheben. Der ganze Verlauf der Schillerschen Stücke ist kein anderer, als diese Vermittlung des Gegensatzes von Ideal und Wirklichkeit zur Einheit und Durchdringung.

Sind nun zwar die Elemente der frühern Poesie bei Göthe und Schiller noch vorhanden, so sind sie doch wesentlich verändert, untergeordnete Stufen, über welche beide Dichter theoretisch und praktisch hinaus sind. Es ist deshalb ungehörig, sie von solchen untergeordneten Standpuncten aus zu kritisiren. Dies ist aber nur zu vielfach geschehen. Man ging dabei von dem bloßen Gegensatz aus. Schiller, wiederholte man immer, ist der Dichter des Ideals, Göthe der Wirklichkeit. Man stellte beide abstract einander nur entgegen. Damit verfiel man eben in die Einseitigkeit, über welche gerade Göthe und Schiller sich erhoben haben, und begriff damit auch das nicht, was sie zu den großen Dichtern macht, als welche die Nation sie anerkannt hat. Das Ideal wurde in jener verkehrten Auffassung zum abstracten, leeren Ideal, und die Wirklichkeit zur blos gemeinen Wirklichkeit herabgesetzt. Menzel hat solche einseitige Kritik in's Extrem getrieben. Göthe soll das Ideal nicht kennen. Schiller sagt von den Göthischen Charakteren, dabei vom Werther ausgehend: „Rechnet man dazu, wie wenig empfehlend,

ja wie feindlich die Wirklichkeit dagegen gestellt ist, und wie von Außen her alles sich vereinigt, den Gequälten in seine Idealwelt zurückzudrängen, so sieht man keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter aus einem solchen Kreise sich hätte retten können. In Tasso kehrt der nämliche Gegensatz, wiewohl in verschiedenen Charakteren zurück; selbst in seinem neusten Roman stellt sich der poetisirende Geist dem nüchternen Gemeinsinn, das Ideale dem Wirklichen, die subjective Vorstellungsweise der objectiven entgegen; sogar in Faust treffen wir den nämlichen Gegensatz." Dabei bemerkt er, wie höchst interessant es sey, zu sehen, mit welchem Instinct der naive Dichtergeist Göthe's, in dem die Natur getreuer als in irgend einem andern wirke, alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gebe, darzustellen wisse. Menzel nimmt bei Göthe die gemeine Wirklichkeit, so bei Schiller das Moralische zum Maaßstab. Das Schillersche Princip, sagt er, ist die menschliche Freiheit im Gegensatz gegen die Naturnothwendigkeit. Wie wenig Schiller an dem blos abstracten Moralprincip festhält, hat sich aus den früher erwähnten Abhandlungen zur Genüge ergeben. Schiller soll edle Menschlichkeit predigen. Das thut Herder, Schiller thut mehr. Die Veredlung des Menschen, dessen Idealisirung soll ihm die höchste Aufgabe der Kunst seyn. Er abstrahirt zwar davon nicht, sagt aber: „Es sind in Rücksicht auf Poesie zwei Grundsätze im Gebrauch, die an sich völlig richtig sind, aber in der Bedeutung, wie man sie gewöhnlich nimmt, einander gerade aufheben. Von dem

ersten, daß die Dichtkunst zum Vergnügen und zur Erholung diene, ist zu sagen, daß er der Leerheit und Platitüde in poetischen Darstellungen nicht wenig gemäß sey; durch den andern Grundsatz, daß sie zur moralischen Veredlung des Menschen diene, wird das Ueberspannte in Schutz genommen." Diese Principien, die man so häufig im Munde führe, würden oft unrichtig ausgelegt, und ungeschickt angewendet: weder das Moralische, noch die sinnliche Empfindung sey Zweck der Kunst. Er verwirft die moralische Ansicht als „eine wohlgemeinte Ansicht," die „Mittelmäßigkeit in der Kunst erzeuge, und in der Theorie schade." Man müsse dergleichen von der schönen Kunst ausschließen und gar nicht auf sie aufwenden. Eben so einseitig, wie Menzel Göthe, hat Gutzkow Schiller charakterisirt, indem er das Ideal der Wirklichkeit nur entgegen setzt, als wenn dies das Schillersche Ideal wäre.

Was Göthe von den poetischen Geistern sagt, daß sie den ungeheuren Gegensatz von Nothwendigkeit und Freiheit auf ihre Weise zu vereinigen und aufzulösen gesucht, das gilt auch von den philosophischen. Poesie und Philosophie gehen hier Hand in Hand. Es soll nur keiner versuchen wollen, ohne Kenntniß der neuern Philosophie eine Geschichte der neuern Literatur und Kunst schreiben zu wollen. In der Philosophie kehrt ebenfalls der Gegensatz immer wieder, obwohl die Einheit durch unendliche Vermittlung längst erkannt ist. Schelling will wieder den Gegensatz, indem er meint, Hegel kenne nur die Einheit und Identität, oder gar blos die Nothwendigkeit. Hegel kennt

nicht blos die Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit, sondern auch den Unterschied und Gegensatz, der sowohl gesetzt als aufgelöst ist. Die Freiheit, der Nothwendigkeit nur entgegensetzt, ist blos individuell, nicht allgemein geistig bestimmt, ist zwar Freiheit, aber nicht wirkliche Freiheit. Schelling abstrahirt von der unendlichen Vermittlung, und verleugnet den Geist, der die Wahrheit ist.

Während Göthe und Schiller im Schönen und der Kunst die Einheit des Individuellen und Substanziellen, der Freiheit und Nothwendigkeit, und damit den Geist zum Princip machen, fallen sie in der Bestimmung des Tragischen merkwürdiger Weise wieder in den Unterschied und Gegensatz zurück. Bei Schiller zeigt sich das noch mehr, als bei Göthe. Nach Göthe ist die Tragödie die lebendige Darstellung einer Handlung und eines Charakters, die Schilderung des Menschen in einem einzelnen Kampf mit dem Schicksal. Der Schillerschen Ansicht ist oben schon Erwähnung gethan. Er geht dabei von dem Gegensatz des Natürlichen des Menschen und seiner Freiheit aus. Empfindung, Trieb, Leidenschaft, physische Nothwendigkeit, Schicksal, alles das nennt er natürlich, und zweckwidrig. Die Freiheit soll die Naturnothwendigkeit überwinden, und der Gegensatz dadurch gelöst werden. Das Tragische ist demnach die Erhebung der individuellen Freiheit über die äußerliche Naturmacht. Aber damit ist das Natürliche und das Sollen, die Nothwendigkeit blos negirt, der Kampf und Widerstreit des Menschen mit der Natur perennirend gemacht. Um den Gegensatz zu lösen, müßte das Sinn-

liche und Natürliche nicht als zweckwidrig der Vernunft und Freiheit entgegengesetzt, sondern mit dem Geiste und seiner Freiheit vermittelt werden. Das physisch Natürliche ist nicht zweckwidrig, sondern dem Zweck dienend, Mittel des Zwecks. Aber Schiller lehrte das selbst, er hätte nach seiner eignen Theorie die einseitige, mangelhafte Ansicht vom Tragischen corrigiren sollen. Damit hätte er vielen Irrthümern über ihn den Weg versperrt. Die blos Kantische Ansicht von der Freiheit hat ihm sehr geschadet, obwohl sie nicht durchweg die seinige ist. Man hält aber gewöhnlich den Kantischen Standpunct auch für den Schillerschen. Kant hält theoretisch am Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft fest, und postulirt blos die Einheit als unerkennbar im praktischen Glauben. In der Kritik der Urtheilskraft erkennt er sie, aber verwirft sie als eine subjective Maxime. Schiller erfaßt sie als das Wesen der Kunst, und benimmt ihr das Aeußerliche, was sie bei Kant noch hat. Die Kantische Philosophie ist deshalb nicht geeignet, die Schillersche Poesie nach ihrer allgemein geistigen Bedeutung beurtheilen zu können. Mit dem kategorischen Imperativ reicht man bei Schiller nicht weit. Eine neue Schrift über Schillers Werke hält sich ganz auf diesem blos subjectiven Standpunct. Ich meine die Schrift von Hoffmeister. Er betrachtet, wie Schiller, als Princip des Tragischen die menschliche Freiheit, die Selbstständigkeit des Geistes, welche im Kampf mit einer feindlichen Macht obsiegt, während der Mensch seiner sinnlichen Existenz nach unterliege. Bei den Griechen sey diese Macht das Schicksal

d. h. die mit dem religiösen Sinn aufgefaßte Naturnothwendigkeit. Das Christenthum und die moderne Cultur habe an die Stelle des Schicksals den Glauben an die Vorsehung gesetzt. Mit der göttlichen Vorsehung werde kein Dichter seine Helden in den Kampf bringen wollen. So wäre uns Neueren die ganze erhabene Tragödie verloren, wenn wir nicht eine andere uns eigenthümliche Idee besäßen, welche die Schicksalsidee der Alten vertreten könnte. Diese wären nun die universellen Ideen der Menschheit, der Weltgeschichte. Wenn nämlich von irgend einer Fortbildung des menschlichen Geistes die Rede sey, so könne diese nur mit Bekämpfung der bisherigen Formen, der habituell gewordenen Zustände der Gesellschaft beginnen. Dies sey der Kampf, der sich bei jeglicher Entwickelung des menschlichen Geistes immer wiederhole, der Kampf des Alten und Neuen, des Gewohnheitsmäßigen und Geistigen, Realen und Idealen. Und wenn nun der moderne Dichter seine Helden im Dienste irgend einer Idee auf diesen Schauplatz auftreten lasse, führe er ihn dann nicht einem Feinde entgegen, der beinahe eben so furchtbar sey, als das Schicksal der Alten? Der tragische Held trete dann gegen eine ganze Welt auf; alles Gegenwärtige greife in einander, und die Gegenwart selbst sey nur ein nothwendiges Resultat der Vergangenheit. Diese reale Natur, die Schützerin des bisher Entstandenen, die überall ihren nothwendigen Gang gehe, sey gleichsam ein Erdenschicksal des Menschengeschlechts. Und dies scheine ihm der wesentliche Unterschied des alten und neuen Trauerspiels zu seyn, daß das alte den Menschen im Kampf mit

dem Schicksal, das neue im Kampf mit den Einrichtungen und Formen der menschlichen Gesellschaft und dadurch mit Menschen darstelle. Der neuere Tragiker müsse daher ein culturhistorisches, weltgeschichtliches Bewußtsein haben, wie der alte einen religiösen Sinn hatte. Dies lasse sich auch historisch nachweisen. Die Shakspeaerschen Stücke seyen ganz auf diesen rein menschlichen Boden gestellt und enthüllen uns das Göttliche nicht als eine äußere Macht, sondern das Göttliche in der Menschenbrust. Alles begebe sich auf natürlichem und menschlichem Boden. Dieses so ganz natürlich gehaltene Menschenleben sey dann dem Kampfe einer sich aus der Rohheit hervorthuenden, gährenden Bildung hingegeben, und bewege sich zwischen den Gegensätzen von Königsmacht und Vasallenanmaßung, von sich befeindenden Dynastien und zwischen andern mit einander in Streit begriffenen socialen Zuständen und Einrichtungen. Bei Göthe liege schon enthüllter und selbstbewußter überall das Tragische in dem Gegensatz des Menschen mit bestimmten Zuständen der Gesellschaft. Aber in Schiller scheine ihm das eigenthümliche Moment der neueren Tragödie am glänzendsten und vollsten hervorgetreten zu seyn.

Hierin ist viel Einseitiges. Es kann zunächst in Betreff des Unterschiedes der alten und neuen Tragödie bemerkt werden, daß die alte die geistige Würde des Individuums an und für sich nicht anerkennt, sondern nur insofern, als dasselbe durch die allgemein geistigen Mächte des Staats und der Familie bestimmt ist, daher das tragische Pathos der im Individuen auftretende Widerspruch jener allgemein

geistigen Mächte ausmacht, während die neue die geistige Würde im Individuum an und für sich festhält, und das berechtigte Individuum mit den gleichberechtigten allgemein geistigen Mächten im Kampfe darstellt. Der neuere Tragiker hat neben seinem culturhistorischen, weltgeschichtlichen Sinn, auch einen religiösen, so gut als der alte. Man denke nur an die spanischen Tragiker. Ist nicht Religiöses in Göthe's Faust und herrscht nicht das Politisch-Religiöse bei Schiller vor? Das Culturhistorische erschöpft die Schillersche Poesie nicht. Auch ist es eine vorgefaßte Meinung, daß der moderne Tragiker seine Helden nicht mit dem Göttlichen in Kampf bringe. Man denke wieder nur an Faust und Manfred. Es ist ferner nicht ganz richtig, daß bei Shakspeare der Gegensatz der Vasallen gegen die königliche Macht besonders hervortrete. Die Zeit der historischen Dramen Shakspeares ist keine Feudalzeit. Der Dichter dieses Gegensatzes ist nicht Shakspeare, sondern Lope de Vega. Bei Göthe und Schiller ist der Gegensatz des Menschen gegen bestimmte Zustände nur ein Moment, nicht das ganze Princip, welches die vermittelte Einheit ist, die zwar den Gegensatz voraussetzt, aber ihn löst, mit sich vermittelt.

Da nach der Schillerschen Theorie zum Tragischen Leiden und Widerstand erfordert wird, ist die alte Tragödie mangelhaft, aber mehrere Stücke der Neuen sind es nicht weniger. Schillers eigener Wallenstein paßt nicht zu dieser Theorie. Es ist aber nicht einzusehen, wie Hoffmeister jene Bemerkungen für eine neue Ansicht ausgeben kann. Sie sind schon oft gemacht worden, und folgen von selbst aus dem Unterschiede und Gegensatze der alten und neuen Welt,

indem das Princip der letztern die unendliche Subjectivität und Freiheit ist. Im Grunde ist dies alles auch in der Schillerschen Ansicht von der Tragödie enthalten, die jedoch in ihrer Mangelhaftigkeit von ihm nur theoretisch aufgestellt wird, während er sich praktisch über dieselbe erhebt. Was Schiller Nothwendigkeit, Trieb, Leidenschaft nennt, ist menschlich; dadurch kommt der Mensch sowohl mit sich selbst als mit anderen Menschen in Widerstreit. Ob für Nothwendigkeit das „Gewohnheitsmäßige" gesagt wird, und das „Geistige" für Freiheit, macht keinen Unterschied, wenn nicht in den Dramen selbst die Vermittlung beider als die tragische Entwickelung und Fortbildung des Geistes aufgezeigt und nachgewiesen wird. Nun ist bei Hoffmeister nichts weniger der Fall, als dies. Man könnte sich das „Gewohnheitsmäßige" und „Geistige", „Entwickelung der Menschheit" schon gefallen lassen, wenn sich etwas nur auch entwickelte. Da dieses aber nicht der Fall ist, so ist die Entwickelung bei ihm Redensart, Meinung, reine Abstraction, was sich besonders auch darin zeigt, daß er auf dieselbe immer wieder als auf den blos abstracten Gegensatz des Idealen und Realen zurückkommt. Denn dieser Gegensatz ist und bleibt bei ihm z. B. in den Räubern und Don Karlos derselbe Gegensatz, den Schiller in der Betrachtung des Schönen und der Kunst nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch in jedem seiner Stücke widerlegt.

Die Grundansicht Hoffmeisters für die Schillerschen Werke zeigt auf's deutlichste seinen blos subjectiven Standpunkt. Sie ist folgende: „Wir müssen in Schiller außer

einem poetischen und philosophischen Talent ein sittliches Princip annehmen, welches zweitheilig in ein Interesse für das rein Menschliche und die Freiheit auseinander tritt. Diese Ansicht läßt uns Schillers Wesen vollständig erfassen, und führt uns sicher durch die Geschichte seines Geistes und durch alle seine Werke." Das Subjective ist, daß der Geist nach solcher Ansicht in abstracte, selbstständige Vermögen und Talente auseinander gezerrt und versplittert wird. Der Titel der Schrift deutet ebenfalls das blos subjective Interesse an: „Schillers Leben, Geistesentwickelung und Werke im Zusammenhang." Das Subject des Dichters wird allein zur Grundlage, und zum eigentlichen Centrum gemacht, deshalb muß alles auf dasselbe bezogen werden, muß alles einen subjectiven Ursprung nehmen. Schiller hat ja die Gedichte gemacht, — die in diesem Sinne eben sowohl bloße Machwerke seyn könnten, als wahre Kunstwerke. Die ganze Betrachtung ist mehr nur biographisch, literarhistorisch, notizenmäßig, als eine innere Entwickelung und Erkenntniß der Sache, ist die literarisch ganz gewöhnliche, nach der es im Poetischen weniger auf die tiefere innere Wahrheit ankommt, wie Schiller sie fordert, als auf die blos äußere, historische Wahrheit oder vielmehr Richtigkeit. Hoffmeister schlägt denselben Weg ein, den früher Döring in Schillers Leben genommen hat. Er führt nur weiter aus, was dieser anfing, indem er zu den äußerlichen Notizen noch mehrere andere aus Streicher und einigen Aufsätzen im Morgenblatte hinzufügt, die erst neuerlich bekannt geworden sind. Wenn Dörings Biographie nicht gar zu äußerlich wäre, dürfte Hoffmeisters Buch, da

jener Biographie in Bezug auf Notizen das erste Verdienst bleibt, wenig zu berücksichtigen seyn. Obwohl die Hoffmeistersche Schrift in äußerlicher Hinsicht fleißig gearbeitet ist, so erschöpft auch sie das Aeußerliche noch nicht ganz, was freilich überhaupt unmöglich ist, da es in der Natur einer solchen Bearbeitung liegt, lückenhaft zu bleiben. Man wird in der vorliegenden Schrift noch manche äußerliche Notiz finden, welche Hoffmeister übersehen hat.

Die Abstraction des Gegensatzes von Ideal und Wirklichkeit ist auch schuld daran, daß Hoffmeister Schiller von untergeordneten Standpuncten aus kritisirt. Er degradirt ihn nur zu häufig auf die vorhergehenden Stufen der blos moralischen Aufklärung und Humanität. Sein Urtheil ist darum nicht in der Sache begründet, ist durch das Urtheil Anderer, Wielands, G. W. von Schlegel, und der Staël bedingt: er sagt oft dasselbe, nur mit andern Worten. Man wird überhaupt in der Kritik Schillers häufig finden, daß was man gegen ihn gewöhnlich vorbringt, meistens der Selbstkritik Schillers entnommen ist, daß Schiller das selbst schon viel besser gesagt hat. Der blos subjective Standpunct Hoffmeisters bringt es mit sich, daß er sich ganz an die Kantische Philosophie hält. Er meint nach der Kritik der reinen Vernunft, daß wir bei Kunstwerken eben so wenig als bei Naturproducten bestimmt angeben können, was sie an sich sind, sondern nur, was sie für uns sind. Das heißt, wir können sie nicht wissen, nicht erkennen, wie sie innerlich, in Wahrheit sind, sondern wie sie blos äußerlich sind, wie sie uns eben erscheinen. Aber in der Kritik der Urtheilskraft geht Kant über dies Resultat seiner theoretischen Untersuchung

hinaus, kommt darin auf einen Verstand zu sprechen, der in der Anschauung sei, und gerade in Betreff des Schönen und der organischen Naturgebilde. Hoffmeister hätte hier wie Schiller und Kant selbst die vier Pfähle theoretischer Erkenntniß durchbrechen sollen. Aber in der Philosophie ist Hoffmeister äußerst schwach, und wie sich zeigt, selbst in der, welcher er zugethan ist. Darum nimmt er auch blos den analytischen Weg, den er isolirt, und von dem er sogar meint, daß er der philosophisch richtige sey. Das analytische Verfahren ist zwar in allem Aeußerlichen und Gegebenen anzuerkennen, aber ist als Erkenntnißform einseitig. Hoffmeister beruft sich auf die Naturwissenschaft, aber wie für so Manches in dieser Wissenschaft reicht die Analysis nicht aus, und Vieles widerstrebt ihr ganz. Auch steht dem analytischen Verfahren das synthetische gegenüber, das für die Erkenntniß ebenfalls nothwendig ist, und das eine oder andere für erschöpfend zu halten, ist schon deswegen sehr bedenklich. Das synthetische Verfahren ist eben so einseitig, als das analytische, und der Grund der Einseitigkeit beider ist ihr Gegensatz und Widerspruch mit einander. Das analytische Verfahren erklärt blos, erkennt und begreift nicht; was es äußerlich aufnimmt und analysirt, bleibt vom Wesen undurchdrungen. Das synthetische Verfahren erkennt, wenn es isolirt wird, eben so wenig: denn es hält sich nur im Allgemeinen, und bringt dasselbe im Einzelnen nicht zur Erscheinung. Aber die Idee des Schönen und der Kunst ist gerade die Einheit des Allgemeinen und Einzelnen. Deshalb sind beide einseitige Wege für die Erkenntniß des

Schönen aufzugeben. Sie müssen vereinigt, aber nicht äußerlich zusammengebracht, sondern innerlich vermittelt, von einander durchdrungen werden, um zur Sache zu kommen.

Dieser Weg ist es, den ich einzuschlagen unternommen habe. Er ist kein einseitiger analytischer oder synthetischer Weg, kein blos äußeres oder inneres Verfahren, sondern beides in einem. Erst dies Verfahren macht höhere, ästhetische Betrachtung möglich, in der die blos äußere, literarhistorische zum Moment herabgesetzt ist. Mit der Einheit des Analytischen und Synthetischen befinden wir uns gleich auf der Stufe des Geistes und der Freiheit. In dem ersten Theile dieser Schrift, welcher die lyrische Poesie unsers Dichters zum Gegenstand hatte, versuchte ich diese im Zeugniß des Geistes zu erkennen. Da die Form des Lyrischen Gefühl, Empfindung ist, so glaubte ich das Aeußere, wegen der Handlung, mehr zum Dramatischen ziehen zu müssen. Man liebt am Dichter, und mit Recht, daß der Gedankeninhalt seiner poetischen Erzeugnisse in der Form des Bildes und der Vorstellung eingehüllt bleibe, daß die bewegliche Phantasie in ihrer freien Willkür nicht gestört werde. Der Leser will die lyrische Poesie nicht anders als mit der Empfindung aufnehmen. Wenn man sich allenfalls auch den Gedanken gefallen lassen will, so soll er doch nicht minder einzeln und zufällig erscheinen, als das Gedicht, das sein poetischer Ausdruck ist. Die lyrische, zufällige Erregung des Gemüths soll auch auf den Gedanken übergehen. Aber die Form des Gedankens, wenn er allgemein geistige Bestimmung, kein bloßer Einfall seyn soll, ist eine andere, als die des Gedichts. Der Gedanke, die Idee ist im Gedicht blos dem Inhalt, nicht

der Form nach enthalten; aber mit der Erkenntniß macht sich die Form geltend. Sonst bleibt es bei der Empfindung und kommt es höchstens zur blos äußern Reflexion; dieser ist die Region des Gedankens in der Phantasie unzugänglich, weil derselbe kein blos einzelner Gedanke, sondern allgemein vernünftig bestimmt ist. Bei Schiller ist er der Gedanke der Freiheit, ein großer, reicher Gedanke, dessen Bestimmungen, weil sie Bestimmungen des Geistes sind, sich innerlich auf einander beziehen und zusammenhängen. Ich mußte daher die Schillerschen Dichtungen, wenn ich sie im Zeugniß des Geistes und der Freiheit darstellen wollte, betrachten, wie sie innerlich, nicht wie sie äußerlich auf einander folgen. Ich mußte sie im inneren Zusammenhang, mit Vermeidung jeder aus einem dem Inhalte äußerlich bleibenden Princip hervorgegangenen Anordnung zu erkennen und zu entwickeln suchen. Die blos äußere, gewöhnliche Betrachtung kann nur auf ihrem untergeordneten Standpunkte füglich daneben bestehen. Es gibt eine große Anzahl von Lesern, welchen der Gedanke die Nebensache, ja, in seiner ihm eigenthümlichen Form dargestellt, lästig ist. Diesen wird die Hoffmeistersche Schrift genehm seyn. In ihr nämlich tritt der Gedanke nur in der zwar unangemessenen, aber bequemen Form der zufälligen Ansicht und Meinung auf. Dem denkenden Leser dagegen wird es nicht entgehen, daß schon das Princip, nach dem die Darstellung in der Hoffmeisterschen Schrift geordnet ist, — die Aeußerlichkeit der Zeit und der Subjectivität des Dichters — nicht geeignet ist, zum Begriff des Inhalts der Schillerschen Poesie zu führen. Bald ist darin das Lyrische vom Dramatischen, bald das Dramatische vom

Lyrischen unterbrochen, was die stetige Behandlung stört, die jede Dichtung, besonders das Drama als Selbstzweck erfordert.

Humboldt sagt: „ich glaube, nie ist es einem Dichter gelungen, so bestimmt einen selbstgezeichneten Weg zu verfolgen, als Schiller. In ihm kann das Niemand verkennen, wenn man seine Stücke, wie sie nach einander gefolgt sind, vergleicht.“ Dieser Weg ist kein anderer, als der des Geistes und der Freiheit. Wir befanden uns gleich im ersten Theile dieser Schrift auf der Stufe des Geistes, und zwar auf der der unmittelbaren Empfindung, welche die Liebe ist. Wir sahen, wie er sich zum Bewußtsein aufschloß, zur Vorstellung, und sich in der Wirklichkeit des Lebens zur schönen Individualität erhob, wie er sich aus der unmittelbaren Natürlichkeit zur Idealität und Schönheit befreite und sich in der Gewißheit seiner selbst zur That und Handlung bestimmte. Aber zunächst willkürlich, im Widerspruch mit der Nothwendigkeit, dem Gesetz, welches der allgemein vernünftige Wille ist. Da jedoch seine wesentliche Bestimmung nicht der Gegensatz der Freiheit gegen die Nothwendigkeit ist, sondern die Einheit, so strebte er zu dieser hin, und erreichte sie auch. So hatte der Dichter in lyrischer Form den Geist und die Freiheit allseitig als sein Pathos, als seines Herzens Empfindung ausgesprochen. Mit der That und Handlung tritt wegen des objectiven Interesses das Drama hervor, in welchem der Inhalt nicht mehr nur Sache der Empfindung des Dichters, sondern das Subjective zugleich objectiv ist. Wir haben in diesem zweiten Theile das Schillersche Drama zu betrachten, wie sein In=

halt an und für sich selbst der Geist und die Freiheit ist. Es wird sich ergeben, daß derselbe sich als Freiheit und Nothwendigkeit darin entgegengesetzt, als Ideal und Wirklichkeit mit sich selbst in Widerspruch ist, aber auch, daß er dadurch zur Einheit mit sich selbst sich vermittelt, sich zu derselben als zu seiner Wahrheit und Wirklichkeit vollendet.

Daß solche Betrachtung und Erkenntniß nicht auf der flachen Hand liegt, versteht sich wohl von selbst. Alles äußerliche Raisonnement und Besprechen, was gewöhnlich intressant heißt, jedoch ohne alles substanzielle Interesse ist, findet keinen Platz. Aber ein stetig sich entwickelndes Bild des Geistes und seiner Freiheit in der Schillerschen Poesie soll das Ganze hoffentlich gewähren. Die Freiheit soll die Schillerschen Dichtungen, wo möglich, zu einem Gesammtbilde vereinigen, und der Ausspruch Göthe's, daß Schiller der Dichter der Freiheit sey, nicht blos gesagt seyn und bleiben, sondern auch gezeigt werden. Die Behandlung mußte daher eine der Aufgabe und dem Inhalt gemäße Form der Darstellung erhalten. Der Inhalt soll überhaupt mehr die Darstellung, als diese den Inhalt bestimmen. Sonst kommt es leicht dahin, daß man sich um Inhalt in der Dastellung nicht sehr bekümmert, wie denn in so manchen Producten der neusten Literatur ein auffallender Mangel an Gehalt, Studium und Kenntniß bemerkbar ist. Dann gilt blos der Ausdruck, die Form; und man gibt darauf mehr, als billig ist. Göthe sagt: „Wenn eine große Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und

Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so daß nun jedes mäßige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann. Es ist nichts bequemer als von dem Inhalt absehen, und auf den Ausdruck passen. Der geistreiche Mensch knetet seinen Wortstoff, ohne sich zu bekümmern, aus was für Elementen er bestehe; der geistlose hat gut rein sprechen, da er nichts zu sagen hat." In ähnlicher Beziehung bemerkt Schiller: „es hieße etwas Unmögliches verlangen, wenn ein Werk, das den Denker anstrengt, zugleich dem bloßen Schöngeist zum leichten Spiele dienen sollte."

Bei Göthe und Schiller ist zwar die Einheit des Geistes mit der Welt das Pathos, diese Einheit und Idealität ist aber noch subjectiv, die Welt und ihre Wirklichkeit nur Mittel und Ausdruck schöner Empfindung und freier Gesinnung. Sie gilt nicht an und für sich, ihre Wirklichkeit ist nicht die Wahrheit selbst. Das poetische Interesse Schillers ist nicht die Welt als solche, sondern die Freiheit in der Welt. Darum habe ich geglaubt, Schillers Dichtungen überall nach diesem Interesse der Freiheit in Betracht ziehen zu müssen. Mit Schillers Interesse für die Freiheit hängt auch sein Studium der Geschichte und der Philosophie zusammen. Man meint fast allgemein, nach Göthe's Vorgang, daß ihm das Studium der Philosophie nur geschadet habe. Aber Friedrich von Schlegel hat wohl Recht, wenn er sagt, in Zweifeln befangen sey Schiller schon früher gewesen, und die innere Befriedigung eines solchen Geistes müsse doch stets

als das Erste gelten, und sey wichtiger als alle äußere Kunstübung. Und selbst für die Kunst dürften diese großen historischen und philosophischen Zurüstungen zu einigen Dramen eher zu loben, als zu tadeln seyn. Nicht durch eine so große Menge und schnelle Arbeiten viel schreibender Theaterdichter werde die Bühne bei uns aufblühen. Nur durch Gedankentiefe und historischen Gehalt sey dramatische Vortrefflichkeit, wie bei den Griechen, Engländern und Spaniern, so insonderheit für uns Deutsche erreichbar. Wäre auch Schiller in einigen Werken seiner mittleren Periode nicht frei von einer verkehrten Anwendung philosophischer Begriffe über das Wesen der alten Tragödie, oder von historischer Einseitigkeit, so entsprängen diese Mängel nicht daraus, daß diese Studien, so ernst er sie auch getrieben, und so gründlich er sie meinte, zu sehr an der Oberfläche stehen geblieben seyen, um zu einem fruchtbringenden Ziel zu gelangen. — Bei Göthe ist ebenfalls das poetische Interesse mehr das Subjective, Innere in seiner Darstellung und Entfaltung zur Klarheit in der Welt, als die Welt selbst. Aber mit all der Wärme, Innigkeit und Schönheit der Darstellung, die nur plastisch zu nennen ist. Beide Dichter gehen von dem Unterschiede und Gegensatze gegen die Welt aus und kommen immer mehr zur Einheit mit derselben, die Göthe vollkommen erreicht, aber darauf wieder der Trennung im Didactischen und Allegorischen verfällt.

Die Möglichkeit der Trennung liegt in der Einheit selbst weil diese noch subjectiv ist. Das Subject löst sich von der schönen Einheit mit der Welt los, und stellt sich des-

halb nicht mehr in Einheit mit der Welt, sondern sich in der Welt dar. Die Welt und ihre Wirklichkeit wird dadurch zum bloßen Schein, da nichts gilt als das Subject, welches die Macht über jene ist. Diese subjective Poesie heißt besonders die romantische, die wegen der Trennung des Subjectes von der Welt nicht mehr jene plastische Form hat, welche besonders bei Göthe so schön ist. Göthe und Schiller konnten sich mit derselben deshalb auch nicht befreunden. Das Subject ist in ihr frei von aller Wirklichkeit, ist an nichts gebunden, über alles hinaus, darum ist sie vorzugsweise lyrisch. Aber das Gefühl ist ein andres wie früher bei Klopstock, nicht mehr nur der Wirklichkeit gegenüber, sondern Gefühl in derselben. Es ist Empfinden, Sentiment. Damit erscheint der Humor in der Poesie. Er ist aber blos subjectiver Humor, Gefühlshumor, der sich in alles mehr nur hinein empfindet. Er ist der Humor Jean Pauls. Bei Friedrich von Schlegel wurde dies Gefühl der Freiheit in allem zur bewußten Ironie über die Wirklichkeit, zum höchsten Selbstgenuß. In Novalis schöner Seele zeigte sich das Gefühl des Mangels dieser Ironie, und damit das Gefühl positiver Erhebung. Aber es kam nicht wirklich zum Durchbruch, sie verzehrte sich in Sehnsucht nach der Wirklichkeit. Diese Sehnsucht schien Tiecks zauberische Phantasie stillen zu wollen, in der sich alle Strahlen dieser Romantik sammeln. Aber die Einheit mit der Welt, die sie fühlt und empfindet, ist ihr eine geheimnißvolle, räthselhaft verschlungene, der Wirklichkeit und Gegenwart fremde. Diese ist nur prosaisch, und deshalb die Prosa derselben in den Humor zu ziehen. Der Tiecksche Humor ist wegen des

verständigen Inhalts bewußter, wie der Jean Paulsche, und darum dramatisch. Aber die Individuen im Tieckschen Drama sind nicht fest und bestimmt genug, um concrete Träger des Ganzen seyn zu können, in das sie vielmehr verschwinden. Tieck wendet sich in der Poesie von der Gegenwart hinweg, nach dem romantischen Mittelalter, aber kehrt alsdann in Novellenform zu ihr zurück. Damit hat er die kritisch-sociale Richtung der neusten Literatur eingeleitet. Uhland macht den Uebergang in dieser Richtung. Er vereinigt in sich das Romantische der Vorzeit mit dem kritischen Streben und dem Schmerze selbstbewußter Gegenwart. Rückert, Heine, Börne und Andere haben von der romantischen Poesie gelernt, jeder auf seine Weise in alles ihr Gefühl und Bewußtsein zu legen. Die freie Subjectivität wurde der kritische Maaßstab, diese soll alles Wirkliche, alle Lebensverhältnisse durchdringen. Es ist dies die höchste Spitze, deren die Subjectivität fähig ist. Sie ist nicht die Wirklichkeit und Wahrheit selbst, aber bezieht sich auf dieselbe, interessirt sich für sie. Aber anstatt sich ihr hinzugeben, wozu ihr die Kraft der Selbstentäußerung fehlt, wirft sie sich stolz und übermüthig in die Welt, mit sarkastischer Laune; sie will die Welt emancipiren, die Wirklichkeit derselben zur Wahrheit und Freiheit erheben, und fühlt und weiß doch, daß sie selbst die Wahrheit nicht ist und empfindet dies bitter. Sie stört die Welt nur, aber zerstört damit sich selbst, weil sie dennoch an der Welt ihre Wirklichkeit hat.

Die freie Subjectivität wird sich nun mit Liebe der Welt zuwenden. In sich selbst sich aufhebend wird sie

die Wirklichkeit des Lebens, die objective Wahrheit als ihre eigene erfassen; und die objective Welt wird sie zu ihrer lebendigen Seele gewinnen. Dadurch wird sie selbst wahr und wirklich werden. Das Bestimmende wird sie seyn und bleiben, aber nur soweit, als sie der Wahrheit in allem gewiß ist. Die Welt wird in ihrer totalen Objectivität ihr poetisches Interesse seyn. Zum Pathos wird sie die Idee der Wirklichkeit haben, als die vollkommene Durchdringung des Individuellen und Substanziellen, die Göthe und Schiller als das höchst Poetische erkennen, und welche Shakspeare zum Theil so schön dargestellt und bevorwortet hat. Sie wird alle Kreise des Lebens, wie sie in ihrer beziehenden Vermittlung sowohl gesetzt als aufgehoben werden, in ihr Bereich ziehen. Dieser Himmel und Erde versöhnenden Poesie sehen wir entgegen

Die Räuber.

Es ist schon öfters gesagt und behauptet worden, daß der Druck auf der Karlsschule in Schiller's Seele die Idee zu den Räubern hervorgerufen habe. Auch Göthe ist dieser Meinung, und weil Schiller das selbst nicht leugnet, können wir nicht umhin, einige die Anstalt betreffende Worte voranzuschicken. Es gehört dies, wenn auch blos zur äußeren Entstehungsgeschichte unsers Drama. Die Notizen entnehmen wir theils den Mittheilungen des Generals v. Scharffenstein im Morgenblatt vom Jahre 1837, Nr. 56 folg., theils der vor Kurzem erschienenen Hoffmeisterschen Schrift, die viele solcher Aeußerlichkeiten enthält. Wir dürfen aber auf dergleichen nicht zu viel Gewicht legen.

Die Academie war erst im Werden, als Schiller in dieselbe eintrat, später wurde sie weiter ausgedehnt und besser organisirt. Die Anstalt war in zwei Classen oder vielmehr Kasten eingetheilt: Cavaliers- oder Officierssöhne und Eleven. Letztere waren meistens Soldatenkinder, außer einigen andern Individuen aus guten bürgerlichen Familien. Die erste Classe war vorläufig dem Militär bestimmt, der größte Theil der Eleven den

Künsten und Handwerken. Die Eleven wurden Maler, Bildhauer, Architekten, Stuccatoren, Gärtner, Musiker, Schuster und Schneider. Die Officierssöhne hatten blaue commistuchene Westen mit Aermeln; der Kragen- und Aermelaufschlag war von schwarzem Plüsch, die Hosen von weißem Tuch, der Kopfputz ein kleiner Hut, zwei Papilloten an jeder Seite, ohne Puder. Alle trugen sehr lange, falsche Zöpfe nach einem bestimmten Maße. Der Paradenanzug hatte mehrere Gradationen, und zum größten Putz trug Alles Uniform. Da sah unser Dichter komisch genug aus.

Als später die Anzahl der Zöglinge zunahm und sich bereits auf dreihundert belief, wurde jede dieser Classen halbjährig, meistens vom Herzoge selbst, im sogenannten Rangirsaale unter Maß gebracht und abgetheilt. Die funfzig größten Köpfe bildeten die erste Abtheilung, die darauf folgenden funfzig die zweite, und die übrigen die dritte Abtheilung. Jede war in einem besondern Schlafsaal einquartirt. Anfänglich waren die Oberaufseher selbst Sergeanten; diese führten ein solches Commando, daß man in ihrer Nähe kaum zu athmen wagte. Als später jeder der sechs Abtheilungen ein Kapitän mit zwei Unterofficieren vorgesetzt, ferner jede Classe einem Major untergeordnet wurde, und dann das Ganze unter einen Obersten (v. Seeger damals) zu stehen kam, hörte dieser Terrorismus nach und nach um vieles auf. Aber doch herrschte Subordination im strengsten Sinne des Worts. Das Commando: Marsch! führte die Zöglinge in den Speisesaal zum Frühstück; hier hieß es: Halt! und bei dem Commandowort: Fronte! wandten sie sich gegen den Tisch. Ja zum Gebete

wurde sogar commandirt. Die gefalteten Hände hoben sie alsdann bis zum Munde empor und rückten auf ein gegebenes Zeichen die Stühle mit einem donnernden Geräusch zu Tische. Im gleichmäßigen Tempo ging es auf ähnliche Weise in die Lehrzimmer. Das Verhältniß der Lehrer und Schüler war ordonnanzmäßig. Die einzige freundliche Erscheinung in der Anstalt war der Herzog selbst. So lange sie noch auf der Solitude war, verging selten ein Tag, an welchem der Herzog den Lehrstunden nicht persönlich beiwohnte, und als sie nach Stuttgart verlegt worden, hinderten ihn nur alljährige Reisen, sie auf kurze Zeit nicht besuchen zu können. Er unterhielt sich mit den Zöglingen und zeigte gelegentlich seine Kenntnisse, indem er wissenschaftliche Fragen aufwarf und mitunter gelehrte Discussionen veranlaßte. Geistesgegenwart und freie Aeußerungen erhielten seinen Beifall, auch witzige Einfälle, selbst wenn sie an Unbescheidenheit grenzten. Bei vielen Zöglingen hatte er sich sehr beliebt gemacht, sie gestanden ihm ihre Fehler lieber ein, als den Inspectoren und vorgesetzten Officieren. Besonders war Schiller bei dem Herzog in Gnaden, der ihm, vielleicht aus Rücksicht gegen seinen Vater, welcher als Hauptmann eine adelige Charge bekleidete, die sonderbare Auszeichnung ertheilte, bei großen Paraden, wie die Cavaliere, mit gepudertem Haar erscheinen zu dürfen. Die bürgerlichen Eleven waren nämlich ungepudert. Oefters besuchte auch die Gräfin von Hohenheim das Institut in Begleitung des Herzogs und mäßigte alsdann den militärischen Zwang. Bisweilen wurden Zöglinge zur Belohnung und Aufmunterung an die herzogliche Tafel oder auf Redouten commandirt, wo man sie

mit jungen Fräulein aus dem Erziehungsinstitut der Gräfin zu einem gemessenen Vergnügen zusammenführte.

Mit Ausnahme der Theologie wurden bald alle Wissenschaften in das Institut gezogen, zuletzt noch die Medicin. Nach und nach wurden funfzig Professoren und Lehrer angestellt, und sämmtliche Zöglinge in wissenschaftlicher oder technischer Beziehung nach den Lehrgegenständen in vierundzwanzig Divisionen gebracht. Die erste Division bildeten die Juristen, die zweite die Militärpersonen, die dritte die Cameralisten, die vierte die Mediciner und so fort. Das Institut faßte auf diese Weise alles Mögliche in sich, die Gewerbschule, das Gymnasium, die Kunstacademie, die Cadettenschule, die Universität, beinahe also das ganze Unterrichtswesen.

Durch seine Aufnahme in die Academie war Schiller's Lieblingsneigung, Prediger zu werden, ganz und gar vereitelt worden. Er studirte erst die Rechtswissenschaft, ging aber, als die Medicin zu den Unterrichtsgegenständen hinzukam, zur Medicin über. Man ist nicht einig, ob dieser Uebertritt Schiller's freiwillig oder unfreiwillig, auf Befehl des Herzogs geschehen ist. Man kann nicht behaupten, sagt der General v. Scharffenstein, daß er diesen Stand aus Vorliebe wählte; es war mehr ein Raptus, oder weil er ihn für freier und liberaler hielt, oder hauptsächlich, weil die darin angestellten Lehrer ihm besser behagten. Es war aber das Urtheil seiner reiferen Jahre, daß es auch für den Dichter gut sey, irgend ein wissenschaftliches Fach absolvirt zu haben. Aehnlicher Weise äußert sich Petersen im Morgenblatt vom Jahr 1807, Nr. 186: Schiller habe sich freiwillig, aber nicht aus wahrer Neigung zur Medicin bestimmt,

weil er gemeint habe, Seelenlehre, Menschennaturkunde und verwandte Kenntnisse würden ihm bei seiner dramatischen Kunst als Dienerinnen und Helferinnen von großem Nutzen sein. Ebenfalls sagt Frau v. Wolzogen, daß Schiller freiwillig die Medicin gewählt habe, aber nachdem der Herzog die Aufforderung erlassen, daß es Jedem freistehen solle, diese Wissenschaft zu studiren, welcher Lust dazu habe. Streicher versichert dagegen, daß Schiller auf Befehl des Herzogs wider seine Neigung zur Medicin habe übertreten müssen. —

Die Zöglinge waren auf der Karlsschule durch eiserne Stäbe von der übrigen Welt geschieden, so daß sie mit sonst Niemanden in Berührung kamen, als mit den Inspectoren und den andern Vorgesetzten. Man kann sich leicht denken, daß diese Begegnung nicht von der schönsten Art war. Der Oberaufseher Nies that nichts als Brummen und war besonders über Schiller ungehalten, den er wegen seiner Nachlässigkeit im Aeußern einen Schweinpelz nannte. Alles höhere Streben war planmäßig von der Anstalt verbannt; was nicht im Schulreglement stand, durfte nicht betrieben werden. Obwohl deutsche Bücher, besonders poetische Werke, streng verpönt waren, so führte doch ein glücklicher Zufall Schiller'n Klopstock in die Hände, welcher sein ganzes Gemüth ergriff. Er fühlte sich höchst unglücklich auf der Anstalt; einige andere Jünglinge theilten diese Empfindung, und es entstand bald eine ästhetische Association, die zugleich eine Opposition gegen die Inspectoren bildete. Schiller hatte schon früher, bald nach seiner Aufnahme in die Academie im Jahre 1775, mit einigen gleichgesinnten Freunden den Versuch ge-

macht, auf immer von derselben zu entfliehen. Aber der Versuch mißlang. Später scherzte er darüber mit den Worten: „Die Inspectoren würden von dieser Flucht keine neue Zeitrechnung eingeführt haben.“ Nachher glückte ihm die heimliche Entfernung von der Anstalt mit seinen vertrautesten Freunden öfters. Sie waren alsdann froh im Kreise anderer Menschen, aber empfanden nach der jedesmaligen Rückkehr den Druck der Anstalt nur desto schmerzlicher, da die wiederholten Versuche den Reiz vermehrten, und das Entbehren zuletzt unausstehlich wurde.

Die Mitglieder der jungen Association waren, außer einigen Andern, Schiller, v. Hoven, Petersen und v. Scharffenstein. Von den Inspectoren unbemerkt, wurden sie auch mit den neuern dramatischen Werken bekannt. Auf Schiller hatten Gerstenberg's Ugolino und Götz von Berlichingen den entschiedensten Einfluß. Bald kamen Shakespeare und Lessing hinzu, und Leisewitzens Julius von Tarent, welches sein Lieblingsstück wurde. Außerdem soll Schiller noch Schriften von Utz und Haller, von Mendelssohn, Sulzer, Herder und Garve gelesen haben, besonders des letztern Anmerkungen zu Ferguson's Moralphilosophie, die er auswendig wußte. Solche Vorbilder forderten zur Nachahmung auf. Es entstand ein poetischer Wettstreit unter den jungen Leuten, von denen Jeder etwas dichten sollte. Schiller machte ein Drama tragischen Inhalts, Hoven einen Roman à la Werther, Petersen ein weinerliches Schauspiel und Scharffenstein ein Ritterspiel. „In meinem Stück“ sagt der General, „war nichts als nachgepfuschte Phraseologie des Götz von Berlichingen.“ Sie recensirten und lobten

sich *gewaltig*, und träumten schon von Druckenlassen, als *einer* von den Mitzöglingen, ein junger Franzose, Namens Masson, eine grobe, witzige Posse verfaßte, *in* der Jeder plump genug, aber recht tüchtig verklopft wurde. Schiller's Stück war sicherlich der Student von Nassau, zu dem, wie er später in Jena sagte, ein solcher junger Mann in N. ihm die Veranlassung gegeben. „Er sei nämlich oft verlegen gewesen um einen *tragischen* Gegenstand, so verlegen, daß er seinen letzten Rock und Hemd um einen ihm willkommenen Stoff mit Freuden würde hergegeben haben. In solcher Stimmung habe er in einer Zeitung von der Selbstentleibung eines Studenten von Nassau gelesen, den sein theilnehmendes Herz und seine feurige Phantasie sogleich zur Grundlage einer Tragödie gemacht hätte." Nachher scherzte er darüber, hauptsächlich über den sonderbaren Titel, aber wünschte doch Scenen davon übrig zu haben, um sie anderwärts nützen zu können. Er dichtete bald darauf ein zweites Stück, Kosmus von Medicis, eine Nachbildung des Julius von Tarent. Später wurden beide Versuche von ihm zerstört; von dem letztern Stück gingen aber mehrere Stellen in die Räuber über.

Unterdeß war die ästhetische Association von den Inspectoren übel vermerkt worden. Diese, ihrerseits auch nicht müßig, machten besonders auf verbotene Bücher Jagd. Schiller'n nahmen sie den Shakespeare und die histoire des Gènes, worüber er geweint haben soll. Er fürchtete, daß gerade das in ihm würde vernichtet werden, wodurch er in der Welt am meisten zu wirken hoffte. Auch zog ihm die Lectüre Voltaire's großen

Verdruß zu. Er war empört und klagte über den Mechanismus der Anstalt, wodurch zuletzt noch Alle zu Maschinen würden. Die jugendliche Kraftäußerung seines Freundes Scharffenstein gegen den Intendanten der Anstalt begeisterte ihn zu einer Ode. „Schiller", sagt der General, „schrieb die Räuber zuverlässig weniger um des literarischen Ruhmes willen, als um ein starkes, freies, gegen die Conventionen ankämpfendes Gefühl zu bekennen. In jener Stimmung sagte er mir öfters: wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder verbrannt werden muß." So wurde die Poesie die Dolmetscherin der Freiheit.

Der Unterricht auf der Academie gab selbst die Mittel dazu an die Hand. Die Alten wurden ja gelesen. Die jungen Leute begeisterten sich für die großen Freiheitshelden der Griechen und Römer. Themistokles und Epaminondas, Brutus und Regulus wurden hoch gehalten. Schiller fühlte sich ihnen verwandt. Brutus war sein Ideal, nichts ging ihm über die Römergröße. Er machte ein Gedicht, Brutus im Elysium, den Römergesang, welchen Karl Moor in den Räubern anstimmt. Seine Freunde nahmen an dem Entstehen der Räuber den innigsten Antheil. Oefters suchten sie ihn auf, und waren begierig, die Scenen zu hören, die er unterdeß neu gearbeitet hatte. Er declamirte sie dann vor. Einmal declamirte er die Worte Franzens zu Mosern: „Ha! kennst du keine drüber? Besinne dich nochmals! Tod, Himmel, Ewigkeit, Verdammniß schwebt auf dem Laute deines Mundes. Keine einzige drüber?" — als eben der Inspector die Thür öffnete und dem ihn in Verzweiflung erblickenden Schiller zurief: „Ei! so

schäme man sich doch! Wer wird denn so entrüstet seyn und fluchen!" worauf Schiller im bittern Ton erwiederte: „ein confiscirter Kerl!" und das ganze poetische Freicorps hinter dem Inspector in's Fäustchen lachte. Die Freunde kritisirten ihn aber auch und theilten ihm ihre Ideen mit, welche meistens excentrische Freiheitsideen waren. Sie zwangen ihn sogar, ganze Scenen umzuändern. In einer solchen Scene drangen Räuber in ein Nonnenstift ein, in dem Amalie sich befand; in einer andern forderte Karl die Geliebte in einem Tempel zurück, in welchem Vestalinnen beteten.

Immer mehr gingen die Räuber ihrer Vollendung entgegen, „eine hochwichtige Angelegenheit," sagt der General, „bei der es manche Debatte gab. Zuerst wurde über eine Vignette deliberirt, und solche ohne Mühe erfunden: ein aufsteigender, zorniger Löwe mit dem Motto: **in Tyrannos**, was gratis von einem Kameraden aus den Kupferstechern radirt wurde. Nun ging's an den Accord mit einem subalternen Buchdrucker, der, dem Ding nicht trauend, es nicht anders, als auf Schiller's Unkosten übernahm. Diese Edition, fast Fließpapier, sah aus, wie die Mordgeschichten und Lieder aus Reutlingen, die von Hausirern herumgetragen wurden. Unbeschreibliche Freude machten die ersten Exemplare; inzwischen da der Kram, der in Gottes Namen und ohne alle Kundschaft veranstaltet worden war, wenig Abgang hatte, sah Schiller nachgerade den Wachsthum des Haufens mit komisch bedenklichen Augen an."

Schiller hatte die Räuber bereits vollendet, als er im Jahre 1780 von der Academie abgehen wollte. Er war erst 17 Jahre alt, als er den Plan zu den Räubern

entwarf, und schrieb sie größtentheils im Krankenzimmer der Academie nieder. Um aus dieser austreten zu können, mußte er zuvor öffentlich über eine Abhandlung disputiren. Schon im Jahre 1778 hatte er eine lateinische Schrift verfaßt: „Philosophie der Physiologie", die aber damals ungedruckt blieb. Nun gab er seine Probeschrift heraus: „Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit der geistigen", in welcher schon Stellen aus den Räubern vorkamen, als Belege zu psychologischen Bemerkungen. Er citirte sie als ein fremdes Product, unter dem Titel: the **Robbers**. Schiller wurde nach seiner Promotion gleich als Arzt bei dem in Stuttgart liegenden Grenadierregiment mit monatlich 25 Gulden Gehalt angestellt.

Schiller, erzählt der General von Scharffenstein, sah als Regimentsmedicus komisch aus: Eingepreßt in die Uniform, damals nach dem alten preußischen Schnitt, und vorzüglich bei Regimentsfeldscheerern steif und abgeschmackt; an jeder Seite hatte er drei steife vergips'te Rollen, der kleine militärische Hut bedeckte kaum den Kopfwirbel, in dessen Gegend ein dicker, langer Zopf gepflanzt war, der Hals war in eine sehr schmale, roßhärne Binde eingezwängt. Das Fußwerk war vorzüglich merkwürdig: durch den weißen Kamaschen untergelegten Filz waren seine Beine wie zwei Cylinder von einem größern Diameter, als die in knappen Hosen eingepreßten Schenkel. In diesen Kamaschen, die ohnehin mit Schuhwichse sehr befleckt waren, bewegte er sich, ohne die Kniee recht biegen zu können, wie ein Storch. Der General entwirft uns überhaupt folgendes Bild von der Persönlichkeit Schiller's zu dieser Zeit:

„Schiller war von langer, gerader Statur, lang gespalten, langarmig, seine Brust war heraus und gewölbt, sein Hals sehr lang; er hatte aber etwas Steifes und nicht die mindeste Eleganz in seiner Tournure. Seine Stirn war breit, die Nase dünn, knorpelich, weiß von Farbe, in einem merklich schiefen Winkel hervorspringend, sehr gebogen, auf Papageienart und spitzig. Die rothen Augenbraunen über den tiefliegenden, dunkelgrauen Augen inclinirten sehr bei der Nasenwurzel nahe zusammen. Diese Partie hatte sehr viel Ausdruck und etwas Pathetisches. Der Mund war ebenfalls voll Ausdruck, die Lippen waren dünn, die untere ragte von Natur hervor, es schien aber, wenn Schiller mit Gefühl sprach, als wenn die Begeisterung ihr diese Richtung gegeben hätte, und sie drückte sehr viel Energie aus; das Kinn war stark, die Wangen blaß, eher eingefallen als voll und ziemlich mit Sommerflecken besäet; die Augenlieder waren meistens inflammirt, das buschige Haupthaar war roth, von der dunklen Art. Der ganze Kopf, der eher geistermäßig als männlich war, hatte viel Bedeutendes, Energisches, auch in der kühnen, und zwar ganz affectvollen Sprache, wenn Schiller declamirte. Aber Schiller's Stimme war kreischend, unangenehm, er konnte sie eben so wenig beherrschen, als den Affect seiner Gesichtszüge; dieser hätte Schiller immer gehindert, ein erträglicher Schauspieler zu werden. Dannecker hat diesen Kopf unverbesserlich aus Marmor gehauen."

Die Räuber erschienen im Jahre 1781. Es wäre vergebens, sagt Streicher, den Eindruck schildern zu wollen, den dieser Erstling eines Zöglings der hohen

Karlsschule, und wie man wußte, eines Lieblings des Herzogs in dem harmlosen Stuttgart hervorbrachte, wo Bürger's Gedichte und Wieland's Erzählungen das Aeußerste waren, was die Poesie sich in sittlichen Schilderungen erlauben durfte. Ugolino wurde für das schauderhafteste Product erklärt, und Götz von Berlichingen für das ausschweifendste. So sehr hatte man sich an die stillen, ruhigen Eindrücke gewöhnt, die Gellert's und Utz's Gedichte, Haller's und Klopstock's Schriften auf das Gemüth hervorbrachten. In diese stille Lesewelt schlugen die Räuber wie ein Blitz ein. Man war überrascht und staunte. Als aber der erste Schrecken vorüber war, fing man gleich an, das Stück zu verdächtigen. Die unschuldigsten Stellen wurden übel ausgelegt, und viele geradezu auf Lebensverhältnisse und Personen der nächsten Umgebung bezogen. Bei Hofe wurde das ungnädig aufgenommen. Dazu kamen noch auswärtige Verhältnisse und Beziehungen. In den beiden ersten Ausgaben der Räuber, in der dritten Scene des zweiten Acts läßt nämlich Schiller den einen Räuber Spiegelberg zu dem andern Razmann sagen: „einen honetten Mann kann man aus jedem Weidenstumpfen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz, auch gehört dazu ein eignes Nationalgenie, ein gewisses, das ich so sage, Spitzbuben-Clima, und da rath ich dir, reise du in's Graubündner Land, das ist das Athen der heutigen Gauner." Es hieß damals, die Graubündner hätten sich deswegen bei'm Herzoge beschwert; aber man hatte von Bünden aus nur eine Apologie in den Hamburger Correspondenten einrücken lassen. Ein gewisser Walter, der Garteninspector zu Ludwigsburg war, legte

dem Herzoge das Zeitungsblatt vor. Er hoffte dadurch das Bürgerrecht in Bünden zu erlangen, was aber fehlschlug. Die hierauf bezüglichen Briefe finden sich in Armbruster's schwäbischem Museum. Walter schrieb an den Correspondenten: „Ich hatte nicht sobald Ihre Apologie aus Bünden gelesen, als ich sogleich Anstalt machte, daß es mein Souverain bekam. Dieser verabscheute das Betragen sehr, ließ solchen vor sich rufen, bedeutete ihm bei der größten Ungnad, niemals wieder Comödien, noch sonst etwas zu schreiben, sondern allein bei seiner Medicin zu bleiben." Die Schweiz war damals wegen Preßfreiheit mit der Würtembergischen Censurbehörde zerfallen. Aber das Schlimmste war, daß der Herzog eben im Begriffe stand, in Graubünden eine Anleihe zu eröffnen. Schiller's Feinde sollen dies listig und klug benutzt haben. Man hätte gar zu gern den jugendlichen Geist unterdrückt, der alle Schranken zu durchbrechen schien. Der edle Herzog that jedoch nichts weiter, als daß er an Schiller den Befehl ergehen ließ, sich zu vertheidigen, und sich in Zukunft aller Verbindung mit dem Auslande zu enthalten. Schiller entschuldigte sich, daß er die mißfällige Rede gar nicht als eine wirkliche Behauptung habe aufstellen wollen. Auch habe er den ganz unbedeutenden Ausdruck ja nur einem Räuber in den Mund gelegt, und zwar dem schlechtesten von allen. Das Ganze sey weiter nichts, als daß er einer Volkspoesie nachgeschrieben, die er von Jugend auf gehört habe. Man sagte damals, daß Schiller mit dieser Rede einen aus Graubünden gebürtigen Aufseher an der Karlsschule habe kränken wollen. Aber man glaubte auch, daß er einen Lehrer der

französischen Sprache an dieser Anstalt damit gemeint habe.

Schiller hatte während des Druckes der Räuber die fertigen Bogen an Schwan nach Mannheim geschickt. Sicherlich wünschte er das Stück bald möglichst auch im Auslande bekannt zu sehen und hoffte vielleicht, dadurch einigen Ersatz für seine Auslagen zu erhalten. Schwan sandte ihm die Bogen mit Anmerkungen begleitet wieder zurück. Schiller änderte darauf in den letzten Bogen des Stückes manches um und schrieb auch eine mildere Vorrede, an die Stelle der schon gedruckten, in einem gar zu bittern Tone abgefaßten. Vieles mag ihm, nun gedruckt, doch zu grell erschienen seyn. Schwan machte Dalberg mit dem Stücke bekannt, las diesem die ersten sieben Bogen voller Enthusiasmus vor und schrieb nun an Schiller, daß er ihn einem Mann empfohlen habe, welcher der pfälzischen Literatur sowohl durch sein Verdienst Ehre machte, als durch seinen Stand. Beide forderten Schiller auf, seine Räuber für die Mannheimer Bühne zu bearbeiten; Dalberg machte ihm sogar Vorschläge zu neuen Stücken, was in ihm den Wunsch erregte, überhaupt mit Mannheim näher in Verbindung zu treten. Schiller war schon im October trotz einer Ruhrepidemie in seinem Lazarethe mit der Umarbeitung fertig. Er schickte sie an Dalberg mit dem Bemerken, daß er lieber ein ganz neues Stück dichten wolle, als nochmals eins umarbeiten. Fehler mußte er ändern, die in der Grundlage des Ganzen wurzelten, und an sich gelungene Züge der leidigen Convenienz opfern. Und es gäbe doch in der Natur für eine Idee auch nur einen Ausdruck, eine Empfindung

und ein Colorit. Die Aenderung auch nur eines Zuges im Charakter machte den ganzen Charakter zu einem andern, folglich auch die Handlung und die darauf ruhende Entwickelung des Stücks. Einige Verbesserungen glaubte er aber doch gemacht zu haben, wohin er verschiedene neue Scenen rechnete, Hermann's Gegenintriguen, die Franzen's Plane untergraben, die Scenen zwischen diesen Beiden, und die andere Scene mit Amalia im Garten, die er um einen ganzen Act zurückgesetzt hatte, auf welche nun Moor's Scene mit Amalia folgte. Er und die Freunde meinten, daß für diese Scene schwerlich eine bessere Stelle im ganzen Stücke könnte gefunden werden. Schiller sagt selbst, daß er viele mündliche, schriftliche und gedruckte Recensionen benutzt habe, aber am Ganzen doch nichts habe ändern können, ohne dasselbe über den Haufen zu werfen.

Schiller hatte nichts dawider, daß das Theater Raisonnements abkürzte, wenn das Stück zu groß wäre, ja unbeschadet des Eindrucks ganz wegließe. Aber dagegen protestirte er höflichst, daß man bei'm Drucke so verfahre, weil er seinen guten Grund zu Allem gehabt, was er nicht gestrichen habe. Er hätte nicht die Nachgiebigkeit gegen die Bühne, daß er Lücken ließe und der Bequemlichkeit der Schauspieler zu Liebe Charaktere verstümmeln sollte. In Betreff der Kleidung machte er dieselbe Forderung, die zwar an sich eine Kleinigkeit, aber nie für die Bühne wäre. Karl Moor solle einen Busch tragen, was namentlich im Stücke vorkomme; seine Kleidung solle edel, nachlässig und ungenirt, aber nicht leichtsinnig seyn.

Schwan schrieb an Schiller, daß die Räuber mit

der Musik und den Pausen wohl fünf Stunden lang spielen würden. Da dies doch gar zu lang sey, wäre eine abermalige Abkürzung oder Beschneidung nöthig und wünschenswerth. Schiller prädentirte keine Stimme auf dem Theater, welches mit jedem Schauspiele anfangen könnte, was es wollte; aber wünschte doch, im Fall die Abkürzungen wirklich gemacht werden sollten, sie selbst machen zu dürfen. Bald darauf erhielt er die Nachricht, daß die Räuber wirklich gegeben werden sollten, und wurde zur Vorstellung eingeladen. Er freute sich wie ein Kind. Er hoffte, daß seine ganze dramatische Welt dabei aufwachen und wo möglich noch einen höheren Schwung nehmen werde. Und es war das erste Mal in seinem Leben, daß er mehr als Mittelmäßiges sehen sollte. Aber wie die Reise nach Mannheim möglich machen? Nach den Unannehmlichkeiten, die er wegen der Räuber gehabt, durfte er auf Urlaub nicht rechnen. Deshalb blieb nichts weiter übrig, als heimlich nach Mannheim zu reisen. Er schrieb an einen Freund: „Darüber dürfen Sie nichts Arges haben! Welcher kräftige Jüngling würde nicht wünschen, das Kind seiner ersten Liebe zu suchen? Und wünsche ich denn etwas Anderes zu sehen, als jenes jugendlich ernste Kind, was sein Daseyn, wo nicht einem kräftigen Jünglinge, doch der jugendlich ernsten Beschäftigung eines Jünglings zu danken hat!" Aus allen Gegenden sah er Menschen nach Mannheim strömen, um „das berüchtigte Stück" zu sehen, wie man die Räuber nannte. Eine so große Popularität hatten sie schon vor der Aufführung erlangt. Die Menge fand sich schon Mittags 1 Uhr bei'm Theater ein, um 5 Uhr rollte der Vorhang

auf, und erst nach 10 Uhr war das Stück zu Ende. Man hatte aus den 5 Acten 6 gemacht, um die Veränderung der Coulissen desto leichter bewerkstelligen zu können.

Die Vorstellung der Räuber brachte in Mannheim die unglaublichste Wirkung hervor, und bald dieselbe Wirkung in ganz Deutschland. Böck spielte den Karl Moor mit all' dem Feuer und der Gefühlswärme, die zu dieser Rolle vorzugsweise gehört. Beil gab den Schweizer eben so vortrefflich, und Beck war als Kosinsky ausgezeichnet. Aber Iffland übertraf alle in der Rolle des Franz. Er war so sehr mit dieser Rolle verwachsen, daß man den Bösewicht leibhaftig vor sich zu sehen glaubte. Schiller kehrte voll von Gedanken über das, was er gesehen und erlebt hatte, nach Stuttgart zurück. Die Aufnahme, die er in Mannheim gefunden hatte, verleidete ihm Stuttgart immer mehr. Er hatte nun selbst in Erfahrung gebracht, daß er zum Schauspieldichter geboren sey, worin ihn nicht nur der Enthusiasmus des Publicums bestärkte, sondern auch das Urtheil der Kenner. Er schrieb an Dalberg: „Wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in mir finden wird, hat die Epoche von der vorigen Woche viel dazu beigetragen." Was er erlernt und beobachtet hatte, wollte er zu einer Abhandlung über das Schauspiel verarbeiten und besonders Iffland, Beck und Beil charakterisiren. Er wollte ferner über die Grenzen des Dichters und Spielers reden, und in einigen Situationen mehr Licht auf seinen eigenen Text werfen. Die Rolle des Franz, „die schwerste in den Räubern", war über seine Erwartung gut ausgefallen, und

die Rolle Amalia's war bei der Vorstellung bedeutender hervorgetreten, als man bei'm Lesen erwartet hatte.

Der sehnliche Wunsch, wieder nach Mannheim zu gehen, ließ unseren Dichter nicht ruhen und rasten. Er entschloß sich, als mehrere Freunde und Freundinnen diesen Wunsch theilten, deshalb nach Mannheim zu schreiben und an einem bestimmten Tage um die Aufführung der Räuber zu bitten, während welcher Zeit der Herzog abwesend war. Schiller hatte nochmals die Freude und den Genuß, im Kreise seiner lieben Freunde die Räuber in Mannheim aufführen zu sehen. Diese „glücklichste Reise" seines Lebens mußte er hart büßen. Es wurde im Publicum allgemein bekannt, daß Schiller heimlich und ohne Urlaub in Mannheim gewesen. Der Herzog ließ Schiller vor sich kommen, gab ihm einen strengen Verweis, daß er sich abermals mit dem Auslande eingelassen, und befahl ihm, augenblicklich auf die Hauptwache zu gehen, seinen Degen abzugeben und 14 Tage lang in Arrest zu bleiben. „Niemand", schrieb er an Dalberg, „kann unglücklicher seyn, als ich, ich hatte Gefühl für meine traurige Situation, auch vielleicht Gefühl genug für das Verdienst eines besseren Schicksals, und für Beides nur eine Aussicht." Nun erwartete er von Dalberg das Glück seines Lebens, welcher ihm auch Hoffnung gemacht zu haben scheint. Er wünschte zunächst nur, daß Dalberg den Herzog bewegen möchte, ihn auf kurze Zeit aus seinen Diensten zu entlassen, welche Zeit er in Mannheim zubringen wollte, um das Theater näher kennen zu lernen. Dalberg könnte den Termin ja leicht verlängern; wenn derselbe abgelaufen, wollte er gern in des Herzogs

Dienste zurückkehren. So sähe es mehr einer Reise ähnlich, als einer förmlichen Entweichung; aber es würde nöthig seyn, zu bemerken, daß man ihm die Mittel verschaffen wollte, in Mannheim prakticiren und seine medicinischen Uebungen weiter fortsetzen zu können. Sonst dürfte man ihn, unter dem Vorwande, für sein Wohl zu sorgen, am Ende coujoniren und gar nicht fortlassen.

Eine Woche nach der andern verging, ohne daß für Schiller auch nur das Geringste geschehen wäre. Dalberg antwortete nicht einmal. Schiller mochte fürchten, daß man noch strengere Maßregeln als bisher gegen ihn ergreifen dürfte. Auch war das keine aus der Luft gegriffene Idee, denn er hatte das Schicksal eines anderen Dichters, Schubart's, unmittelbar vor Augen; ein warnendes Beispiel für alle jugendlichen Gemüther, die für die Freiheit glühten. Der General von Scharffenstein sagt: „Einige kräftige Gedichte Schubart's machten bei ihrer Erscheinung einen starken Eindruck auf Schiller, vorzüglich die Fürstengruft. Er wallfahrtete deswegen ein paar Mal auf den Asperg, um den damals noch scharf Surveillirten kennen zu lernen. Aber bei der Gegenwart eines steifen aufpassenden Sergeanten oder des Festungscommandanten konnte die Mittheilung nur flach seyn. Schiller hatte kein fortgesetztes, etablirtes Verhältniß mit Schubart". Dieser nannte Schiller einen Feuerkopf, von dem sich in Zukunft viel erwarten ließe, und schrieb nach Rheims, daß er außer Schiller keinen jungen Mann in Deutschland wüßte, dem solche heilige Geniusfunken aus der Seele emporstiegen, wie Lohe vom Opferaltar. Er klagte darüber, daß er in einer Zeit lebte, wo Weiber über Männer herrschten, welche die

Toilette zu einem Richterstuhle machten, vor dem sich Riesengeister beugen müßten. Daher der stumpfe Sinn der Dichter, ihr leichtfertiger Witz und die mattherzigen, von Brühen, Ragouts und Zuckerwerk gelähmten Empfindungen der Zeit- und Modedichter.

Der eigentliche Grund, warum Schubart so unbarmherzig auf Hohenasperg gefangen gehalten wurde, liegt im Dunkeln. Man sagte damals, sein Gedicht, „die Fürstengruft", habe ihn auf die Festung gebracht. Auch Frau von Wolzogen ist dieser Meinung. Aber Streicher erzählt, daß Schubart dies Gedicht erst während seiner Gefangenschaft in die nassen Wände des Kerkers eingegraben habe. Der Herzog soll Distichen Schubart's auf sich bezogen haben, eins besonders wegen der von ihm gestifteten Karlsschule. Es lautete:

„Als Dionys hört auf ein Tyrann zu seyn,
So ward er ein Schulmeisterlein".

Schubart muß überhaupt ein unruhiger Kopf gewesen seyn, wie man dies aus seinem Leben zur Genüge sieht. Er hatte studirt, und überall in der Gegend mit großem Beifalle gepredigt, als er zuletzt Schullehrer und Organist in Geislingen wurde. Man rief ihn seiner musikalischen Talente wegen von da als Musikdirector an den Hof. Diese für ihn ganz passende und angenehme Lebensstellung verscherzte er aber muthwilliger Weise gleich wieder. Er hatte nämlich den prickelnden Trieb, überall wo er war, sich über die hochwürdige Geistlichkeit lustig zu machen. Diese vertrieb ihn. In München, wohin er gekommen war, wußte er sich durch sein gefälliges Wesen und seine geistreiche Art bald allgemein beliebt zu

machen. Als man aber von Stuttgart dahin schrieb, daß er den heiligen Geist geleugnet, mußte er sogleich die Stadt verlassen. Er ging nach Augsburg, wo er die deutsche Chronik, eine Zeitschrift, herausgab, die damals viel gelesen wurde. Aber auch hier fing er wieder Händel mit der Geistlichkeit an, so daß er unverzüglich aus dem Thore wandern mußte. Sein Unglücksstern führte ihn nach Ulm, wo damals ein General Ried österreichischer Minister war. Der General soll zum Verderben Schubart's mit den geistlichen Herren gemeinschaftliche Sache gemacht haben. Schubart hatte diesem Minister gelegentlich versprochen, ihm auf dem Clavier was vorspielen zu wollen. Da er aber das Instrument nicht in Ordnung fand, sagte er, daß er nun nicht wolle. Das nahm der General und Minister gewaltig übel. Bald nachher las derselbe einen Auszug in Schubart's Chronik, aus einem Schreiben von Wien, in welchem es hieß, daß die Kaiserin Maria Theresia vom Schlage getroffen worden. Dies Verbrechen, meinte der General, müßte unverzüglich mit lebenslänglicher Gefangenschaft in Ungern gebüßt werden. Er wandte sich deshalb an den Herzog mit der Bitte, daß Seine Durchlaucht geruhen möchten, ihm den Verfasser des abscheulichen Pasquills allergnädigst auszuliefern. Der Herzog erwiederte, Seine Excellenz möchte nur ruhig sein, da Er, der Herzog, selbst bereits sein Augenmerk auf den Pasquillanten gerichtet habe und für ihn schon sorgen wolle. Bald darauf kam der Aufseher des Klosters zu Blaubeuren, ein Herr von Scholl, zu Schubart und lud ihn unter dem Vorwande zu Tische, daß ein Fremder seine Bekanntschaft zu machen wünschte. Schubart folgte arglos

der Einladung und wurde in Blaubeuren von Gerichtsdienern im Namen des Herzogs arretirt, die mit ihm sogleich nach Hohenasperg fuhren, wo der Herzog mit der Gräfin zugegen gewesen seyn soll, um durch das Fenster die Ankunft des armen Sängers auf der Festung Höchstselbst mit anzusehen. Das Schicksal dieses Dichters fand große Theilnahme; im ganzen Lande hallten seine Klagegesänge wieder, besonders das schöne Lied: „Gefangner Mann, ein armer Mann!“ Mehrere deutsche Fürsten verwandten sich für ihn, aber vergebens. Erst nach zehn Jahren wurde er wieder frei, als er die bekannte Hymne auf Friedrich den Großen gedichtet, und dieser sich für ihn verwendet hatte.

Schiller hatte schon früher in Schubart's Chronik das Tyrannenlied einrücken lassen, welches große Sensation erregte, die durch das Erscheinen der Räuber nur vermehrt wurde. Dazu kam noch, daß, wie man sagte, den Räubern die Geschichte eines geretteten Vaters durch seinen verstoßenen Sohn zu Grunde liege, welche Geschichte von Schubart ist. Sie steht im schwäbischen Magazin vom Jahre 1775. Deshalb glaubte man, daß ein persönlicher Umgang beider Dichter auf die Räuber Einfluß gehabt habe, was aber nach Obigem nicht wohl möglich ist. Aber solche Meinungen und Gerüchte mußten in Schiller's Seele bange Sorgen erregen. Auch scheinen sie wirklich die Vorstellung in ihm erweckt zu haben, daß er wie Schubart, in Folge seiner Liebe zu den Musen, ebenfalls auf den Hohenasperg kommen könne. Er schrieb nämlich an mehrere Freunde, daß er eilen müßte, sich von Stuttgart zu entfernen, man möchte sonst auch ihm, wie dem biederen Schubart, ein Logis auf dem Hohenasperg anweisen. Man redete

von einer besseren Ausbildung, deren er bedürfe; es könnte sein, daß man ihn auf Hohenasperg anders bilden würde, aber man sollte ihn nur bei seiner jetzigen Ausbildung lassen, die er lieber im geringeren, aber gefälligeren Grade zu besitzen wünschte. Er verdankte sie dann doch seinem Willen und der Zwang verachtenden Freiheit. Er dächte schon längst in diesen Angelegenheiten mündig zu seyn, und nun wollte man ihn unter eine den Geist gefangen haltenden Curatel setzen. Das Beste wäre, daß man solchen plumpen Fesseln ausweichen könnte, die ihn nicht drücken sollten; deshalb wollte er in die Arme seiner Freunde eilen, in dem festen Glauben, daß er bei ihnen eine Freistätte finden werde.

Unter diesen Umständen darf man sich nicht wundern, daß Schiller Dalberg's Antwort gar nicht abwartete, sondern wirklich nach Mannheim entfloh. Der General von Scharffenstein erzählt: „Schiller's Stimmung war bei diesen Umständen sehr gefaßt und männlich. Unvergeßlich bleibt mir eine dem Gefühle ganz ausschließlich geweihte Nacht, die er bei uns auf der Wache zubrachte. Der zweite Morgen sah ihn nicht mehr in Würtemberg; seine Bücher hatte er mir vermacht. Von der Sensation, die sein Verschwinden machte, ist es nicht der Mühe werth, zu reden. Die Meisten sahen hierin einen Pendant zu den Räubern." Schiller entfloh mit seinem Freunde Streicher aus dem Eßlinger Thor, jener als Dr. Ritter, dieser als Dr. Wolf, während der großen Festlichkeiten, die der Herzog dem Großfürsten Paul und seiner Gemahlin zu Ehren angeordnet hatte. Beide hatten zusammen nicht mehr als 51 Gulden im Vermögen. In Mannheim über Schwe-

zingen angelangt, stiegen sie bei Meier ab, der nicht wenig überrascht war, Schiller zu sehen. Auf Meier's Rath schrieb Schiller sogleich an den Herzog, dankte ihm zuerst für die vielen und großen Gnaden, deren er sich zu erfreuen gehabt, und daß er stolz darauf wäre, sagen zu dürfen, sein Fürst hätte ihn im Herzen getragen; aber klagte dann, daß er diejenigen Studien nicht auf der Academie habe treiben dürfen, zu welchen er die entschiedenste Neigung gehabt, und daß er unmöglich von seiner geringen Besoldung zu leben vermöchte. Darum wage er unterthänigst um Aufhebung des Befehls zu bitten, dem zu Folge er kein anderes Buch drucken lassen sollte, als ein medicinisches; es wäre dies der einzige Weg einer besseren Einnahme, und einen anderen wüßte er nicht. Zuletzt bat er noch jährlich auf kurze Zeit um Urlaub, und um ausdrückliche Verzeihung seiner eigenmächtigen Entfernung von Stuttgart, indem er der frohen Hoffnung lebe, daß der Herzog ihm seine Bitte allergnädigst bewilligen werde, in welchem Falle er unverzüglich und mit Freuden nach Stuttgart zurückkehren wolle.

Schiller sandte diese seine Vorstellung und Bitte an den Chef seines Regiments, den General Augé, mit der Bitte, sie dem Herzoge vorzulegen und nach Kräften zu unterstützen, was auch geschah. Der General antwortete: „Da Seine Herzogliche Durchlaucht bei der Anwesenheit der Hohen Verwandten jetzt sehr gnädig wären, möchte er nur zurückkommen." Das Schreiben enthielt weiter nichts, also nichts von dem, warum Schiller gebeten hatte. Er konnte dies unmöglich als eine Gewährung seiner Bitte ansehen, deshalb schrieb

er nochmals, empfing aber dieselbe Antwort. Ohne daß ihm seine Bitte bewilligt, und ihm ausdrücklich Verzeihung zugesichert wäre, wollte er nicht zurückkehren; lieber wollte er seinem ungewissen Schicksale muthig entgegengehen. Unterdeß war Meier's Frau von den Festlichkeiten aus Stuttgart zurückgekehrt und brachte die Nachricht, daß Alles von Schiller's Flucht rede, und man allgemein glaube, daß der Herzog seine Auslieferung verlangen werde, woran Schiller aber zweifelte, dem großmüthigen Charakter des Herzogs vertrauend. Man hielt jedoch für nöthig, daß er sich auf einige Wochen aus Mannheim entfernte, um etwaigen Nachforschungen zu entgehen. Auch Dalberg war in Stuttgart anwesend, und da so lange für Schiller nichts zu hoffen stand, als jener nicht zurückgekehrt war, ging er mit seinem Freunde Streicher zu Fuß über Darmstadt nach Frankfurt, um hier weitere Nachrichten abzuwarten.

Schiller schrieb nun an Dalberg, daß er auf der Flucht wäre, leer an Börse und Hoffnung, und wünschte sehr, daß die Theaterdirection sein zweites Stück bald möchte aufführen lassen. Er bat zugleich um Vorschuß auf dasselbe und versprach, das Stück in drei Wochen theaterfertig liefern zu wollen. Man sagt, daß Dalberg Schiller'n damals aus augenblicklicher Verlegenheit geholfen habe. Aber nach Streicher empfing er eine abschlägliche Antwort: „daß Baron von Dalberg keinen Vorschuß leiste, weil sein zweites Stück Fiesko in dieser Gestalt für's Theater nicht brauchbar wäre, und erst eine Umarbeitung erfolgen müßte, bevor er sich weiter erklären könnte." Unterdeß erhielt Streicher 30 Gulden von Hause, um sich in Hamburg weiter für die Musik aus-

zubilden. Mit diesem Gelde kehrten sie über Mainz und Worms zurück. Am letzteren Orte fanden sie ein Schreiben von Meier vor, des Inhalts, daß er und seine Frau sie Nachmittags in Oggersheim erwarten wollten. Sie blieben hier für's Erste im Gasthause zum Viehhof, um vor aller Nachforschung sicher zu seyn. So war denn bereits Schiller's Ausspruch im deutschen Museum in Erfüllung gegangen: „Die Räuber kosteten mir Familie und Vaterland."

Anfangs hielt man die beiden Veroneser von Shakspeare für das Vorbild der Räuber, aber wahrscheinlicher ist dies Vorbild die erwähnte Geschichte von Schubart. Schiller nennt die Umarbeitung der Räuber, die er an Dalberg schickte, ausdrücklich den verlorenen Sohn oder die umgeschmolzenen Räuber. Die Staël bemerkt, daß dem Dichter die Parabel von dem verlornen Sohne vorgeschwebt, und dieser Gegensatz auf die Charakteristik der beiden Brüder Moor influirt habe. Ob dies wirklich der Fall gewesen, ist schwer zu entscheiden. Die Art und Weise jenes Gegensatzes ist wenigstens in der Parabel eine ganz andere, als im Drama.

Alles nahm, als die Räuber erschienen waren, gleich für und wider dieselben Partei. Das Stück wurde schnell in viele Sprachen übersetzt. Die Kritik verdammte es als das schauderhafteste Stück, was je geschrieben worden. Sie nannte den Stoff unedel und roh, die Sprache zu hochtrabend, zu bilderreich und adjectivisch, und die Charakteristik ganz fehlerhaft. Am meisten tadelte sie die Nachahmung Shakspeare's. Aber am schärfsten kritisirte Schiller die Räuber selbst im würtembergischen

Repertorium der Literatur vom Jahre 1782, wo er sagt: die Sprache und der Dialog hätten sich gleicher bleiben und im Ganzen weniger poetisch seyn sollen. Der Ausdruck wäre bald lyrisch und episch, bald metaphysisch, bald biblisch und zuletzt gar platt. Franz müßte durchaus anders reden, und Amalie schiene zu viel im Klopstock gelesen zu haben. Merkte man es auch dem Dichter nicht an den Schönheiten an, daß er sich in seinen Shakspeare vergafft habe, so merkte man es desto besser an den Ausschweifungen. Das Erhabene werde durch poetische Verblümung nicht erhabener, aber die Empfindung verdächtiger. Der Dichter redete, wo er am wahrsten fühlte und am durchdringendsten bewegte, wie unser einer. Man erwarte im nächsten Drama Besserung, sonst werde man ihn an die Ode verweisen. Seine Bildung könne schlechterdings nur anschauend gewesen seyn. Und seine Schönheiten lehrten, aber noch mehr seine kolossalischen Fehler, daß er keine Kritik gelesen, auch vielleicht mit keiner zurecht komme. Man sage, er sei Arzt bei einem würtembergischen Grenadierbataillon; und so gewiß er sein Werk verstehe, müsse er starke Dosen in Emeticis eben so lieben, als in Aestheticis; er möchte ihm deshalb lieber zehn Pferde, als seine Frau zur Kur übergeben. — Als es bekannt wurde, daß Schiller selbst diese Anzeige verfaßt habe, wunderte man sich sehr. Er sagte darüber zu Beil in Mannheim: „ist das nicht ein Aufhebens, wenn man einmal von sich selbst die Wahrheit sagt!"

Auch waren die Räuber damals sehr Vielen ein moralischer Anstoß. Das Räuberhandwerk, sagte man, wäre doch gar zu appetitlich geschildert. Man dürfte

sich nicht wundern, wenn die liebe Jugend dadurch verlockt würde, ebenfalls in den böhmischen Wäldern ein freies Leben zu führen. Man sprengte absichtlich falsche Gerüchte aus. Diese Gerüchte waren, daß von Leipzig aus mehrere junge Leute wirklich einen solchen Versuch gemacht hätten; daß ein junger Edelmann, mit den schönsten Gaben ausgestattet und in den glücklichsten Verhältnissen lebend, in den Wäldern eine Laufbahn eröffnet habe, die mit dem schmählichsten Tode geendet, und dergleichen mehr. In den Gesprächen mit Eckermann erzählt Göthe, daß er Personen gekannt habe, die sich über die ersten Schillerschen Stücke gar nicht hätten zufrieden geben können. Der Fürst *** sagte zu Göthe: wäre ich Gott gewesen, im Begriffe die Welt zu erschaffen, und ich hätte in diesem Augenblicke vorhergesehen, daß Schiller's Räuber würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen. Die jungen Leute, meinte Eckermann, besonders die Studenten, hätten von dieser Abneigung nichts. Auch waren alle Jenaer Studenten gleich für die Räuber begeistert, und zwar mit den Hofdamen in Weimar um die Wette. Und noch heut zu Tage lassen die Studenten an manchen Orten, wenn die Räuber gegeben werden, sich's nicht nehmen, auf ihre Weise in das Freiheitslied mit einzustimmen. „Das war,“ sagt Göthe, „vor 50 Jahren und jetzt, und wird auch wahrscheinlich nach 50 Jahren nicht anders seyn. Was ein junger Mensch geschrieben hat, wird auch wieder am besten von jungen Leuten genossen werden. Man muß nicht denken, daß die Welt so sehr in der Cultur und gutem Geschmacke fortschritte, daß selbst die Jugend über eine solche rohere Epoche schon hinaus

wäre. Wenn auch die Welt im Ganzen fortschreitet, so muß doch die Jugend immer von vorne anfangen und als Individuum die Epochen der Weltcultur durchmachen. Mich irritirt das nicht mehr, ich habe längst einen Vers darauf gemacht:

„Johannisfeuer sei unverwehrt,
„Die Freude nie verloren,
„Besen werden stumpf gekehrt
„Und Jungens immer geboren."

Göthe kam aus Italien, als die ganze jugendliche Welt für die Räuber begeistert war. Das hatte er nicht für möglich gehalten, viel weniger erwartet. „Nach meiner Rückkehr," sagt er, „wo ich mich zur größeren Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbekümmert darum, was während der Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich neuere und ältere Dichterwerke in großem Ansehen und von ausgebreiteter Wirkung, leider solche, die mich äußerst anwiderten, ich nenne nur Heinse's Ardinghello und Schiller's Räuber. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht in vollem hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte. Das Rumoren, was dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so von wilden Studenten, als der gebildeten Hofdame gezollt ward, erschreckte mich. Ich glaubte all' mein Bemühen völlig verloren zu sehen; die Gegenstände, zu welchen, die Art

und Weise, wie ich mich gebildet hatte, schienen mir beseitigt und gelähmt. Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gern völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre: denn wo war eine Aussicht, diese und ähnliche Productionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten? Man denke sich meinen Zustand! Die reinste Anschauung suchte ich zu nähren und mitzutheilen, und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt." Man sieht hieraus, Göthe meinte das Uebertriebene und Excentrische der Periode des Sturmes und Dranges in der Literatur längst überwunden und beseitigt zu haben, und nun kehrte es mit verdoppelter Kraft zurück. Die Räuber haben auch wirklich in der Form Vieles mit jener Epoche gemein; aber das Princip ist ein anderes, was Göthe auch bald merkte. Er war zu besonnen, in das Verdammungsurtheil der Kritik unbedingt einzustimmen. Er nannte zwar die Räuber übertrieben, aber sagte doch, daß sie eine rohe Größe wären und gigantisch.

Göthe's Urtheil gab der Kritik eine andere Wendung. Sie blieb nicht mehr jene gehässige Kritik, die rücksichtslos ein großes Werk verdammt, weil es ihr unbequem ist. Man erkannte nun doch das Große und Gewaltige an, wenn man auch die Mängel in der Form nicht übersah. Humboldt pries darauf die gewaltige Naturkraft Schiller's. Tieck urtheilte über die Räuber, daß sie ein keckes, verwegenes, zum Theil freches Gedicht wären, ein übertrotziges Titanenwerk eines wahrhaft mächtigen Geistes. Er erblickte darin schon den großen Dichter, und glaubte Schönheiten darin zu ent-

decken, Ankündigungen und Vortrefflichkeiten, die Schiller in seinen späteren Stücken nicht so erfüllt habe, als man nach dem ersten Aufschwunge hätte erwarten sollen. Friedrich v. Schlegel betrachtete die Schillerschen Stücke als aus einem inneren Kampfe entstanden, welcher die revolutionäre Zeit der achtziger Jahre hervorgerufen habe. Sein Bruder August Wilhelm findet die Räuber gräßlich und wild, aber meint doch, daß sie gewaltig gewirkt hätten, bis zur gänzlichen Verdrehung jugendlich schwärmender Köpfe. Heine nennt Schiller in Betreff der Räuber einen kleinen Titanen, welcher aus der Schule gelaufen wäre und dem Jupiter die Fenster eingeworfen habe. Aber Gutzkow sagt, daß Schiller ein Charakter ohne Philosophie sey. Schiller trete blos mit der gewaltsamen Geberde des Genius auf, sein Flug sey kein wahrer zu nennen. Er wäre eine leicht erregte Capacität, die keine schöpferische Einheit gehabt, die, was sie an die Stelle der Einheit für die Phantasie gebraucht, nicht durch die erste Hand des Geistes empfangen habe, sondern durch die zweite der Gesinnung. Zahllose Sentenzen hätten in ihm gelegen, aber keine einzige Maxime. Unmöglich könne man aus seinen Werken eine Concordanz der Dinge im Himmel und auf Erden zusammenstellen, keine Harmonie von Grundsätzen über das Leben und die Welt, und von dem, was sie verbieten, könne man nimmer auf das schließen, was sie erlauben. Man könne in Schiller's Charakter etwas Prägnantes nicht leugnen, indem er seine objective Leerheit durch eine subjective edle Leidenschaft zu ersetzen gewußt. Immer habe er das Besondere zum Allgemeinen nur gesucht, anstatt letzteres im erstern zu erblicken;

daher sey die Initiative seiner Dichtung blos das Interesse, und seine ersten Stücke wären Schöpfungen, die trotz ihrer dämonisch markirten Bestimmtheit unsere Vorstellung doch nur an ein Allgemeines überlieferten. Mit dem Schluß stürzte immer auch ihre Erfindung zusammen, und der uns packende Rest wäre ein unbestimmtes, leeres, schauerliches Mißbehagen an der Gesellschaft, das, weil die Nachcopie in ihnen das Original doch nicht treu wiedergebe, auch nicht einmal Entschlüsse in uns bewirken könne. Hierin ist einseitig nur das Allgemeine in der Abstraction vom Besondern hervorgehoben. Aber nicht diese Abstraction ist das Princip der Schillerschen Dramen, sondern das Werden des Allgemeinen zum Besondern, und damit der wirklichen Einheit selbst.

Am tiefsten hat Hegel über die Räuber geurtheilt. Er geht dabei von der Bemerkung aus, daß in der gegenwärtigen Welt der Kreis für ideale Gestalten nur sehr begrenzter Art sey. Es wäre für die Selbstständigkeit particulärer Entschlüsse kein Spielraum mehr übrig. Man könnte in unserem gegenwärtigen Weltzustande zwar nach dieser oder jener Seite hin aus sich selbst handeln, aber jeder Einzelne gehörte einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an, wie er sich auch drehen und wenden möchte, erschiene nicht als die selbstständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selbst, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben. Deshalb handelte er auch in ihr befangen, und das Interesse solcher Gestalt, wie der Gehalt ihrer Zwecke und Thätigkeit, wären unendlich particulär. Wäre auch die moderne Persönlichkeit sich als Subject

unendlich, in ihrem Gemüth und Charakter, so wäre doch das Dasein des Rechts in diesem Einzelnen eben so beschränkt, wie der Einzelne selbst, und nicht wie im eigentlichen Heroenthum das Dasein des Rechts, der Sitte, Gesetzlichkeit überhaupt; der Einzelne wäre jetzt nicht mehr, wie im Heroenthum, der eigentliche Träger und die ausschließende Wirklichkeit dieser Mächte. Aber das Interesse und Bedürfniß einer solchen wirklichen Totalität und lebendigen Selbstständigkeit würde und könnte uns nie verlassen, möchten wir auch die Wesentlichkeit und Entwickelung der Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen Leben als noch so ersprießlich und vernünftig anerkennen. In diesem Sinne wäre Göthe's und Schiller's poetischer Jugendgeist in dem Versuch zu bewundern, innerhalb dieser vorgefundenen Verhältnisse der neuern Zeit die verlorene Selbstständigkeit der Gestalten wieder zu gewinnen. Wie aber hätte Schiller in seinen Werken diesen Versuch ausgeführt? Nur durch Empörung gegen die gesammte bürgerliche Gesellschaft selbst. Karl Moor, verletzt von der bestehenden Ordnung und von Menschen, welche deren Macht mißbrauchten, träte aus dem Kreise der Gesetzlichkeit heraus, und machte sich, die Schranken, die ihn einzwängten, durchbrechend und sich selbst einen neuen historischen Zustand erschaffend, zum Wiederhersteller des Rechts und selbstständigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrückung. Aber wie klein und vereinzelt erschiene diese Privatrache einerseits bei der Unzulänglichkeit der Mittel, und andererseits führte sie nur zu Verbrechen, indem sie das Unrecht in sich schlösse, das sie zerstören wollte. Für Karl Moor wäre dies ein

Unglück, ein Mißgriff, und wenn das auch tragisch wäre, könnten doch nur Knaben von diesem Räuberideal bestochen werden.

Hegel stellt ferner dies Stück mit Göthe's Götz von Berlichingen zusammen. Die Zeit des Götz und Franz von Sickingen wäre die interessante Epoche, in welcher das Ritterthum mit der adeligen Selbstständigkeit seiner Individuen durch eine neue, entstehende Ordnung und Gesetzlichkeit seinen Untergang fände. Diese Berührung und Collision der mittelalterlichen Heroenzeit mit dem gesetzlich modernen Leben bekundeten allein schon Göthe's großen Sinn. Denn Götz, Sickingen wären Heroen, die aus ihrer Persönlichkeit, ihrem Muth und rechtlich geradem Sinn heraus die Zustände in ihrem engeren oder weiteren Kreise selbstständig reguliren wollten; aber die neue Ordnung der Dinge brächte Götzen selber in Unrecht und richtete ihn zu Grunde. Denn nur das Ritterthum und Lehnsverhältniß im Mittelalter wäre der Boden für diese Art von Selbstständigkeit. Wenn sich deshalb die gesetzliche Ordnung in ihrer Gestalt vollständig ausgebildet und das Uebermächtige geworden, so träte die abenteurende Selbstständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältniß, und sie selbst würden, hielten sie sich als das allein Gültige fest, und steuerten im Sinne des Ritterthums dem Unrecht, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quixote vor Augen führte.

Dies Urtheil ist zwar im Allgemeinen richtig und wahr, aber scheint doch das Princip der Räuber nicht ganz zu erschöpfen. Dasselbe wird ein Knabenidael genannt. Aber was Männer an den Räubern interessirt,

ist, daß das Ideal der Freiheit eine wesentliche Gestalt des Geistes ist. Es ist zwar ein Unglück für Karl Moor, aber kein Mißgriff, er kann nicht anders. Ein bloßer Mißgriff wäre nicht tragisch. Aus demselben Grunde ist die Zusammenstellung der Schillerschen Stücke mit dem Götz von Berlichingen, in Betreff der Räuber, nicht ganz passend. Der Unterschied fällt in die Augen. Götz ist der Ritter des freien Individuums, kennt nur Gott und seinen Kaiser; er ist im Kampf mit seiner Zeit, mit dem römischen Rechte, mit den Bischöfen, kurz mit allem, was seinem Rittersinn nicht gemäß ist. Er bekämpft die Welt, wie sie ist, streitend für sein Recht, aber reflectirt nicht, wie Karl Moor, über die Welt, wie sie seyn soll. Darum Götzens Treuherzigkeit, die von aller Reflexion fern, und dieser gegenüber das über die Welt empörte Gemüth Karl's, der sich seine eigne Welt erschafft. Die Zeit Götzens ist das Zeitalter Maximilian's, die Zeit Karl Moor's das 18te Jahrhundert. Zwar ist die Freiheit das Pathos beider Helden, aber Götzens die individuelle des Ritters, Karl Moor's die persönliche des Menschen. Dies ist auch der Punkt, worüber Schiller und Dalberg sich nicht einigen konnten. Dalberg wollte, daß die Räuber in die späteren Zeiten des gestifteten Landfriedens zurückgesetzt würden, in die Zeiten des unterdrückten Faustrechts, also des Götz von Berlichingen. Dies, meinte Schiller, würde dem Stücke vor der Arbeit den größten Glanz gegeben haben; aber nachdem dasselbe angelegt und vollendet worden, würde nur ein fehlerhaftes, anstößiges Quodlibet herauskommen, ähnlich einer Krähe mit Pfauenfedern. Die Charaktere wären zu aufgeklärt

und modern angelegt, und eben so wenig taugte der Dialog für jene Zeiten; es fehlte den Räubern ganz an jener Simplicität, die Göthe im Götz so schön gezeichnet hätte. Es würde ihnen sonst wie einem alten Holzschnitte ergehen, welchen er in einer Ausgabe des Virgil gefunden, wo die Troer in Husarenstiefeln gekleidet gewesen, und König Agamemnon ein Paar Pistolen in der Halfter stecken gehabt. Um einem Fehler gegen die Zeiten Friedrich's des Großen auszuweichen, würde er einen andern gegen jene alten Zeiten begangen haben. Alle Tiraden, große und kleine Züge wären nun einmal aus der gegenwärtigen Zeit entnommen.

So weit die äußere Entstehungsgeschichte unsers Drama's, und die Geschichte der Kritik desselben. Wir gehen nun zur inneren Geschichte über. Abermals müssen wir uns in die Zeit des Aufenthalts des Dichters auf der Karlsschule zurück versetzen. Schiller stellte sich öfters krank, um sich besonders solchen Unterrichtsstunden zu entziehen, die ihn wegen ihrer Trockenheit und Leerheit langweilten. Als man dies merkte, gab man ihm aus derselben Doctrin nur desto stärkere Pensa auf, was ihn so sehr empörte, daß er einst dem Ueberbringer eines solchen Pensums, dasselbe, nachdem er es zerrissen, mit den Worten vor die Füße warf: „ich muß bei der Wahl meiner Studien den freien Willen haben." Wegen dieser Willensäußerung wurde er degradirt. Schiller schrieb schon bald nach seiner Aufnahme in die Academie an seinen Freund Moser, daß er den einmal festgesetzten Unterricht mit anhören, prüfen und repetiren müßte; daß Briefe an seine Freunde zu schreiben, nicht im Schulreglement stände.

Wenn er sehen könnte, wie er Kirsch's Lexicon neben sich liegen hätte und das ihm bestimmte Blatt beschriebe, so würde er auf den ersten Anblick den ängstlichen Briefsteller entdecken, der für dies geliebte Blatt einen nie gesehenen Schlupfwinkel in einem geistesarmen Wörterbuche suchte. Ein andermal schrieb er, der gute Freund möchte nur nicht glauben, daß er sich dem albernen, im Sinne der Inspectoren ehrwürdigen Schlendrian gefügt hätte; so lange er seinen Geist nur irgend frei haben würde, ließe er sich nicht in solche Fesseln schmiegen. Schon der Anblick der Sklaverei wäre dem freien Manne verhaßt, und er sollte die Fesseln dulden, die man ihm anlegen wollte? Nimmermehr! Er habe eine ganz andere Welt in seinem Herzen, als die wirkliche, er wisse nur Ideale, nicht was wirklich sey.

Schiller pries die Freunde glücklich, die die Academie schon verlassen hätten und nun freie Menschen wären. Denn er glaubte, daß nur noch außer der Academie der Wissenschaft ein freies Feld offen sey. Er dankte dem Himmel, daß in den Criminalgesetzbüchern nicht auch neben der Strafe des Diebstahls eine Pön auf Diebereien in allgemein wissenschaftlichen Feldern gesetzt wäre; sonst würde er Armer, der ganz heterogene Wissenschaften triebe, und manche verbotene Frucht naschte, längst mit Pranger und Halseisen bedroht seyn. Er beneidete die Freunde, die bereits auf der Bühne der wirklichen Welt wären, wo gewiß ganz andere Decorationen, Souffleurs und Acteurs gefunden würden, als man sie sich in der Idealwelt vorstellte. Er bat sie um ihre Ansichten über die wirkliche Welt, denn Alles interessirte ihn, was freie, selbstständige Männer ihm

von einer Laufbahn eröffneten, die er bald selbst antreten sollte. Er wünschte nicht ganz von Erfahrungen entblößt in die Welt zu kommen; was er bisher von ihr gewußt, hätte er aus dem Handeln und Wandeln in derselben gefolgert: worüber ihn die Geschichte, diese treue Leiterin und Führerin auf seiner wissenschaftlichen Laufbahn, mehr belehrt hätte, als alles unsentimentale Geschwätz mancher Erzieher über Lebens- und Erfahrungsprincipien.

Schon in frühster Jugend also war das Gemüth unsers Dichters von dem Gegensatze eines Ideals gegen die wirkliche Welt erfüllt. In seinem Urtheil über die Räuber spricht er denselben Gegensatz als ein wesentliches Princip aus, im Museum vom Jahre 1784: „Ein seltsamer Mißverstand der Natur hat mich in meinem Geburtsort zum Dichter verurtheilt. Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, in welchem ich erzogen worden, und lag nicht in dem Plane des Stifters. Mein Enthusiasmus rang 8 Jahre lang mit der militärischen Regel; aber Leidenschaft für die Poesie ist stark und feurig wie die erste Liebe. Was sie erstikken sollte, fachte sie an. Mein Herz schweifte in eine Idealwelt aus, um Verhältnissen zu entfliehen, die mir eine Folter waren; ich blieb unbekannt mit der Welt und mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Menschen. Die 400, die mich umgaben, waren ein einziges Geschöpf, der treue Abguß eines und eben dieses Modells, von welchem die plastische Natur sich feierlichst lossagte. Alle übrige Kraft des Willens war erschlafft, indem eine einzige sich convulsivisch spannte; jede Eigenheit, jede Ausgelassenheit der tausendfach spie-

lenden Natur ging in dem regelmäßigen Tempo der Ordnung verloren. Unbekannt mit dem schönen Geschlecht, mit Menschen und Menschenschicksal, mußte mein Pinsel nothwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen. Ich schuf ein Ungeheuer, was zum Glück in der Welt nicht vorhanden war, dem ich nur deshalb Unsterblichkeit wünschte, um das Beispiel einer Geburt zu verewigen, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt gesetzt — die Räuber. Die ganze sittliche Welt hat mich als einen Beleidiger der Majestät vorgefordert, meine Verantwortlichkeit mag das Clima seyn, worin das Stück geboren worden. Wenn von all den unzähligen Klageschriften gegen dasselbe auch nur eine treffen sollte, so wäre es vielleicht die, daß ich mir anmaßte, zwei Jahre vorher Menschen zu schildern, ehe mir nur einer begegnet war." Man sieht, der Abschluß von der wirklichen Welt zwang unsern Dichter, sich eine eigne Welt in Gedanken zu bilden, und diese sich der wirklichen Welt gegenüber schön auszumalen. Er schuf sich eine Welt, wie sie seyn soll, eine Idealwelt, viel besser, als die wirkliche Welt ist.

Daß die blos äußerliche, sinnliche Welt gegen die des Geistes und seiner Freiheit keine Wahrheit hat, liegt schon im Princip christlich-romantischer Weltanschauung. Indem die unmittelbare sinnliche Wirklichkeit negirt ist, entsteht eine andere, höhere Wirklichkeit, welche über die blos sinnliche Welt hinaus liegt, und eben dadurch diese zum Schein herabsetzt; der Geist bildet sich, der sinnlichen und natürlichen Wirklichkeit gegenüber, ein Reich des Ideals. Um aber seinen Empfindungen und Vorstellungen Dasein zu

geben, bedarf der Geist der sinnlichen Wirklichkeit, mit welcher er doch zugleich in Zwiespalt ist. In seiner Darstellung spricht sich deshalb sowohl die Entzweiung mit der sinnlichen Welt aus, als die Einheit und Versöhnung seiner in sich selbst.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß es die christliche Religion ist, welche der romantischen Weltanschauung zu Grunde liegt, und zwar als unmittelbarer, wahrer Glaube. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit kommt ursprünglich daher. Aber die höchste Abstraction des Gegensatzes machte sich erst im Verlaufe der Bildung nach dem siebenjährigen Kriege geltend. Der nordamerikanische Freiheitskrieg gab die Losung und regte auch die alte Welt auf. Daß diese Freiheitsidee ebenfalls Schiller'n beschäftigte, sieht man aus einem Briefe an Frau v. Wolzogen, den er fälschlich von Hannover aus auf seiner Flucht datirte, um etwaige Nachforschungen irrezuleiten. „Wenn", schreibt er, „Nordamerika frei wird, so ist es ausgemacht, daß ich hingehe. In meinen Adern siedet etwas — ich möchte gerne in dieser hölzernen Welt einige Sprünge machen, von denen man erzählen soll." Alles schwärmte damals für die Freiheit, besonders die Jugend. Es fehlte nur noch der Jüngling, der dieser Idee Gestalt und Leben gab. Er blieb nicht aus, dieser Jüngling, er traf es, der Zögling auf der Karlsschule. Er schuf in Karl Moor den Helden eben des Ideals der Freiheit, welches die Jugend in ihrem Herzen trug. Es ist ganz richtig, was Zelter an Göthe schreibt: „Die Räuber waren ein Stück, das mich eben so sehr verwundete, als hoch erfreute. Wenn ich den Franz Moor verabscheute, und dem alten Narren von Vater

was Unangenehmes gönnte, so war ich selber ein Karl Moor, wie wir jungen Leute alle, um aus jugendlicher Gemeinheit als Helden hervorzutreten." Die Räuber electrisirten die Zeit damals. Schiller sagt: „unverdient und unverhofft kam mir der Enthusiasmus aus entlegenen Provinzen entgegen, während man mir in meinem Geburtslande verbot, bei Strafe der Festung, zu schreiben." Die Freiheit und Schiller's Räuber wurden bei der Jugend fast synonym. In Karl Moor erblickte Jeder sich selbst.

Eine Wiener Zeitschrift: Eudämonia, betrachtete schon die Räuber als eine wirkliche Vorbereitung zur französischen Revolution. Man kann sie auch als einen Vorboten der Kantischen Philosophie ansehen. Die Räuber sind wirklich poetisch, was die französische Revolution politisch, und die Kantische Kritik wissenschaftlich gewesen ist. Sie haben mit der französischen Revolution gemein, daß sie an die Stelle der Wirklichkeit ein Ideal der Freiheit setzen wollen; mit der Kantischen Kritik, daß sie das Ideal der Freiheit in der Form selbstbewußter Vernunft der sinnlichen Welt gegenüber vorstellen. Die Vorstellung ist folgende: Die Menschen sind Selbstzweck und beziehen sich als solche auf einander. Da diese Beziehung nun in der sinnlichen Welt nicht stattfindet, so ist sie nur in Gedanken. Sie ist ein Reich der Vernunft und Ideen, über die blos sinnliche Welt hinaus, eine übersinnliche Welt, in der das Moralgesetz, Vernunft und Freiheit herrschen soll. Zu diesem Gesetze hat die sinnliche Welt, der übersinnlichen gegenüber, kein Verhältniß. Darum wird vorausgesetzt und angenommen, daß jene der Idee und Vernunft un=

angemessen sey und in ihr keine moralische Ordnung gefunden werde. Demnach ist die moralische Weltordnung ein Ideal, welches nicht ist, wie die sinnliche Welt, sondern erst werden soll. Das Ideal soll verwirklicht werden, was aber nur in der sinnlichen Welt geschehen kann. Vernunft und Freiheit soll deshalb in die sinnliche Welt hineingebracht, und die natürliche Welt in die übersinnliche hinübergeführt werden. Da aber die eine Welt nicht ist, was die andere ist, beide einander in Allem entgegen und zuwider sind, so kommen sie in Zwiespalt und Collision, die in's Unendliche geht. Es mangelt wegen des fest bestimmten Unterschiedes und Gegensatzes an der Einsicht, daß die sinnliche Welt selbst eine Welt ist, in welcher Vernunft und Ordnung herrscht, daß der Mensch nicht blos in Gedanken, sondern auch in der sinnlichen Wirklichkeit vernünftig und frei ist.

Es lag in der Bildung der Zeit, daß sie zu diesem Gegensatze kommen mußte. Ohne die selbstbewußte Scheidung und Trennung von der Welt ist und weiß sich der Mensch nicht wirklich frei. Die Freiheit ist kein bloßes Vermögen des Menschen, keine Zugabe zu andern Fähigkeiten, sondern seine wesentliche Natur und Bestimmung. Sie hängt auf's innigste mit der Gewißheit seiner selbst zusammen. In dieser Gewißheit ist er sich selbst der allgemein vernünftige Inhalt und Gegenstand. Sich frei der Welt gegenüber wissend, ist die Reinheit des Denkens und Wollens auf seiner Seite. Auf Seiten der Welt ist alle Fülle der Wirklichkeit und des Lebens. Er hat, auf diese sich beziehend, den Trieb, den Gegensatz zu überwinden; aber der Gegensatz ist unendlich. Der Mensch ist in der Gewißheit

seiner selbst, was er seyn soll, vernünftig und frei; nicht so die Welt, welche nicht ist, wie sie seyn soll, anders ist. Als darum ihrem Begriffe und Zwecke nicht gemäß, ist sie die schlechte Welt, welcher gegenüber der Mensch sich eine Welt denkt, wie sie seyn soll. Diese wird deshalb das Ideal und zugleich der Maßstab für jene. Der Mensch macht nun die Forderung, daß die Welt anders werde; ja er selbst ist es der sie umbilden muß, weil er die Vernunft auf seiner Seite hat, es ist seine Pflicht, sie nicht zu lassen, wie sie ist. Er muß sie nach seiner Idealwelt, die für ihn die vernünftige ist, ändern und bessern wollen. So kommt er in Kampf mit der Welt, um der Vernunft und Ordnung willen.

Es konnte schwerlich einen geeignetern Boden geben, als die Karlsschule war, diesen tiefsten Wendepunkt des Geistes und seiner Freiheit poetisch zu gestalten. Der Druck auf der Anstalt war nur die äußere Veranlassung. Die innere ist die des Geistes und der Freiheit selbst, die sich unserm Dichter für die Phantasie gestaltete. Es ist eine wesentliche Forderung der Größe des Dichters, daß er sich zum Gefäß macht, worin die Sache sich concipirt. Er macht diese nicht, sondern versenkt und vergißt sich in ihr; die Sache wird in ihm mächtig und gestaltet sich durch ihn. Sonst wäre sein Werk ein Machwerk, kein Kunstwerk. Die Conception muß der Sache auch gemäß seyn, die hier die Freiheit des Geistes ist. Diese ist in der Abstraction der Welt gegenüber die Willkühr, welche das Recht und die Ordnung in der Welt verletzt. Was sind nun die, welche nicht anders, als im Kampfe mit der Welt gedacht werden können, deren Leben und Geschäft es

ist, den Einrichtungen und der Ordnung in der Welt feindlich zu begegnen? Sie sind — Räuber. Nur eine Räuberbande vermag die Freiheit in ihrer höchsten Abstraction auszudrücken und vor Augen zu stellen. Dazu kommt noch, daß die Räuber für die jugendliche Phantasie wie gemacht sind; die scheinbare Unabhängigkeit und Freiheit von den Verhältnissen des Lebens, die Gefahren, die sie zu bestehen haben, die Kühnheit und der Muth, womit sie denselben Widerstand leisten, so lange es geht — Alles das flößt der Abstraction und Willkühr Respect ein. Die Bande will das Gesetzlose, will sich aller Nothwendigkeit entziehen, sonst wäre sie keine Bande. Darum muß sie den lichten Tag meiden, in Wäldern und Schluchten sich verbergen. Sie geht nicht frei umher. Zwar singt sie das Lied: „Ein freies Leben führen wir," wähnend, die Willkühr sey die Freiheit, aber sie ist nicht wirklich frei, sondern vogelfrei. Ja sie kann nicht einmal sich selbst der Macht des Gesetzes und der Ordnung erwehren. Obwohl sie in der Ungesetzlichkeit lebt, in der Unordnung, muß doch Ordnung und Gesetz seyn, sie muß einen — Hauptmann haben. Sonst würde sie sich durch sich selbst zu Grunde richten. Also selbst die Bande hat einen Willen nöthig, der ihre Willkühr bricht, was der factische Beweis ist, daß gar kein Menschenleben ohne Ordnung und Gesetz seyn und bestehen kann. Der Räuber Roller sagt: „ohne den Moor sind wir Leib ohne Seele."

Sollte aber wirklich ein Räuber, ein Räuberhauptmann eine poetische Figur seyn können? Als solcher gewiß nicht. Das ganze Schauspiel wäre verfehlt, wenn Karl Moor weiter nichts wäre, als ein Räuber-

hauptmann. Zwar ist der Hauptmann der Bande von dieser selbst zu unterscheiden, ist nicht, wie die andern Räuber, personificirte Willkühr, sondern ist wirklicher Wille für sie, Gesetz und Nothwendigkeit; aber er erkennt die Willkühr noch an. In der Welt ist dagegen die Willkühr vom Gesetz negirt, ist das Gesetz der Wille eines Jeden. Im Räuberhauptmann sind Willkühr und Gesetz oder wirklicher Wille seltsam beisammen; darum die nicht ungewöhnliche Erscheinung, daß der Hauptmann einer Bande bei aller Rohheit und Wildheit noch etwas Edles hat, welches den andern Räubern abgeht. Wegen des Widerspruchs zwischen Willkühr und Gesetz, der im Räuberhauptmann nicht gelöst ist, ist derselbe eine wenig poetische Figur; aber es liegt in ihm die Möglichkeit eines höheren Interesses. Da sein Wille Gesetz ist für die Bande, ist ihm Ordnung und Gesetz nicht fremd; er hält vielmehr Ordnung und gibt Gesetze. Wie sollte doch ein Räuberhauptmann sich über sein gemeines Handwerk, und damit sich über sich selbst erheben können? Dadurch allein, daß er mit der Welt im Kampfe steht; nicht blos der Bande, sondern der Welt selbst Gesetze geben will, und glaubt, daß in der Welt keine Ordnung sey, daß Recht und Gesetz nicht in derselben herrschen. So ist der Räuberhauptmann nicht der Zweck, sondern blos das Mittel. Auch wird Karl Moor Räuberhauptmann, um Recht und Gesetz in der Welt gegen diese zu vertheidigen und zu schützen. Er ist der edle Mensch, der Tugendheld, dessen Herz für das Wohl der ganzen Welt schlägt, und Alles daran setzt, sein Ideal der Vernunft und Freiheit in der Welt zu verwirklichen. Die Abstraction der Freiheit kann

keine schönere Figur und Gestalt für die Phantasie erzeugen, als ein Räuberhauptmann ist, der die Welt reformiren will, und von Begierde glüht, sie zur moralischen Weltordnung zu erheben. Ganz besonders gilt von Karl Moor, was Göthe an Zelter schreibt, daß Schiller nichts Gemeines berühren konnte, ohne es zu veredeln.

Erkennt man dies höhere Interesse in den Räubern nicht, so kann man, wie Hoffmeister, auf den Gedanken kommen, das ganze Stück aus dem blos socialen Mißbehagen des Dichters und seiner Ueberworfenheit mit den Weltverhältnissen zu erklären. Die Räuber mit ihrem Hauptmann sind dann nur ein wildes, ausgeworfenes Geschlecht, das planlos gegen die menschliche Gesellschaft ankämpft. Und diese, die Gesellschaft, ist eben so schlecht, nichts als ein kranker, fauler Körper. Die Räuber werden dann allein durch den verdorbenen Weltzustand zu Verbrechen gedrängt, und führen nur außerhalb der Gesellschaft fort, was innerhalb derselben begonnen wurde. Einer so versunkenen bürgerlichen Welt ist das Leben der Räuber und Mörder dann weit vorzuziehen. So strebe das Stück, meint Hoffmeister, seiner ganzen Tendenz nach, einer Aufgabe entgegen, die in dem Stück selbst nicht erfüllt sey. Die Räuber erforderten einen zweiten Theil, worin sich die Differenz harmonisch aufzulösen habe.

In solcher Betrachtung wird der wahre Kern des Schauspiels gar nicht berührt, ja nicht einmal geahnt. Als die Moral des Stücks bei so Vielen Anstoß erregte, wollte Schiller wirklich einen zweiten Theil der Räuber schreiben, eine völlige Apologie des ersten Theils, in welchem alle Immoralität sich in die erhabenste Moral auflösen

sollte. Zum Glück ist dieser zweite Theil gar nicht zu Stande gekommen. In dem ersten Theil ist schon Moral genug, ja nichts als Moral, indem darin das ganze abstracte Moralgesetz, das Sollen das Princip ist. Die Moral kann poetisch und tragisch nicht anders interessiren, als wie sie in diesem ersten und letzten Theile dargestellt ist. Es ist darin das Moralprincip in seiner ganzen Blöße, in seiner ganzen Abstraction und Einseitigkeit dargestellt, im Widerspruch mit der wirklichen Vernunft, die nicht wie jenes Princip blos seyn soll, sondern ist. Schiller sagt selbst, daß der Denker im Stück schon Moral genug finden werde, man es aber Halbdenkern und ästhetischen Maulaffen kühn confisciren dürfe. Die Abstraction des Inhalts läßt sich nicht wohl anders darstellen; in diesem Sinne sind die Räuber unverbesserlich.

Oben ist schon des Verhältnisses der Räuber zu der französischen Revolution und der kantischen Kritik Erwähnung geschehen. Und selbst historisch hat Robespierre mit Karl Moor große Aehnlichkeit. Von dem Kreise der Männer und Frauen, die ihn umgaben, wurde Robespierre ein göttlicher, ein über die Menschheit hinausragender Mann genannt. Laponnerage, der Herausgeber der Memoiren der Charlotte Robespierre, hielt noch am 3. August 1834 eine Rede am Grabe dieser Schwester Robespierre's, worin er diesen groß und bewundernswürdig für alle Zeiten nannte, weil sein Eifer für das Wohl der Menschheit rein und unwandelbar gewesen. Auch wurde Robespierre zu seiner Zeit wirklich von einem großen Theil des Volkes wegen seines einfachen, stillen Lebens als ein Mann betrachtet, der die reinste Absicht und den besten Willen habe. Es ist merkwürdig

genug, daß er nach dem Kampf des Berges mit den Girondisten, bei Einführung der Constitution von 1793, als die Grundlagen derselben die Moral, die Vernunft und Tugend angibt, und die Größe des Menschen. Diese Grundsätze führte er mit Gewalt ein, und bezeichnete ausdrücklich als das Mittel, Vernunft und Tugend in die Welt zu bringen, den Schrecken. Was er für moralisch gut und vernünftig hielt, war das höchste Unrecht, welches unzähligen Menschen Tod und Verderben brachte.

Schiller erklärt sich selbst gegen den Vorwurf, daß er Räuber auf's Theater gebracht habe. Zwar sollte mehr Anstand und Milderung im Stücke herrschen: Laokoon könnte in der Natur aus Schmerz laut brüllen, in der anschaulichen Kunst erlaubte man ihm nur eine leidende Miene. Man sollte aber bedenken, daß er Räuber geschildert hätte, und Räuber bescheiden schildern, wäre ein Versehen gegen die Natur gewesen. Rousseau rühmte am Plutarch, daß er zum Vorwurf seiner Schilderung erhabene Verbrecher gewählt habe. Solche bedürften eben so viel Geisteskraft, als Tugendhafte, und die Empfindung des Abscheus vertrüge sich nicht selten mit Antheil und Bewunderung. Es fände sich nach der reinsten Maral in dem Schicksale des Tugendhaften kein Knoten, kein Labyrinth, seine Thaten lenkten sich zu voraus bekannten Zielen, die bei den weniger Tugendhaften sich durch krumme Mäander schlängelten. Aber gerade dies wäre ein Umstand, welcher in der dramatischen Kunst Alles ausmachte. Außerdem, daß die hitzigsten Angriffe und Kabalen des Lasters nur Binsengeflechte wären gegen die siegende Tugend, und wir uns

so gerne auf die Seite der Verlierer schlügen, ein Kunstgriff, wodurch Milton, der Panegyriker der Hölle, selbst den zartfühlendsten Leser einige Augenblicke zum gefallenen Engel machte, könnte man die Tugend in keinem triumphirenderen Glanze zeigen, als wenn sie in die Intriguen des Lasters verwickelt, durch diese Schattenseite nur noch mehr gehoben würde. Denn es gäbe nichts Interessanteres in der moralisch-ästhetischen Natur, als wenn Tugend und Laster sich aneinander rieben. Er wüßte nicht, wie es zuginge, daß wir denjenigen, welche die Welt ausstieße, unsere Thränen in die Wüste nachtrügen; daß wir uns lieber mit Crusoe auf der menschenverlassenen Insel einnisteten, als im drängendsten Gewühle der Welt mitschwimmen wollten. Dies wäre es, was uns in den Räubern an den unmoralischen Gaunerhorden interessirte. Das eigenthümliche Corpus, was sie der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber formirten, seine Beschränkungen, seine Gebrechen, seine Gefahren, alles das lockte uns näher zu ihnen; aus einer unmerkbaren Grundneigung der Seele zum Gleichgewicht, meinten wir durch unsern Beitritt, was auch zugleich unserm Stolze schmeichelte, ihre leichte unmoralische Schale so lange beschweren zu müssen, bis sie waagerecht mit der Gerechtigkeit stände. Je entfernter ihr Zusammenhang mit der Welt wäre, desto größeren Antheil hätte unser Herz an ihnen. Ein Mensch, an den sich die ganze Welt knüpfte, der sich wiederum an die ganze Welt klammerte, wäre ein Fremdling für unser Herz. In eine Republik würden wir eingeführt, worauf unsere Aufmerksamkeit weilte, als auf etwas Außergewöhnlichem. Wir hätten eine so ziemlich voll-

ständige Oeconomie der ungeheuersten Menschenverirrung vor Augen, selbst ihre Quellen wären aufgedeckt, ihre Ressorts angegeben, ihre Katastrophe entfaltet. Wir würden allerdings vor dem kühnen Gemälde sittlicher Häßlichkeit zurücktreten, wenn nicht der Dichter durch etliche Pinselstriche Menschlichkeit und Erhabenheit hinein gebracht hätte. Wir wären geneigter, den Stempel der Gottheit aus den Grimassen des Lasters herauszulesen, als in einem regelmäßigen Gemälde zu bewundern; eine Rose in sandiger Wüste entzückte uns mehr, als ein ganzer Hain von Rosen in hesperischen Gärten. Wir erhöben bei Verbrechern, welchen als Idealen moralischer Häßlichkeit die Menschheit abgerissen, schon einen geringeren Grad von Bosheit zur Tugend, wie wir im Gegentheil all unsern Witz aufböten, Flecken im Glanze eines Heiligen aufzudecken. Kraft eines ewigen Hanges zögen wir, um alles in dem Kreise unserer Sympathie zu versammeln, Teufel zu uns empor, und Engel herunter. Noch einen zweiten Kunstgriff benutzte der Dichter, indem er dem weltverworfenen Sünder einen schleichenden entgegensetzte, welcher seine scheußlichen Verbrechen mit günstigerem Erfolge, und weniger Schande und Verfolgung vollbrächte. Auf diese Art legten wir nach unserer strengen Gerechtigkeitsliebe mehr Schuld in die Schale des Begünstigten, und verminderten sie in der Schale des Bestraften. Der erste wäre um so viel schwärzer, als er glücklicher, der zweite um so viel besser, als er unglücklicher sey. Endlich wäre der fürchterliche Verbrecher und Mordbrenner durch eine einzige Empfindung mit tausend Fäden an unser Herz geknüpft: er liebe und werde wieder geliebt.

Betrachten wir die handelnden Personen näher. Der alte Moor, Karl, Franz und Amalia sind die Hauptpersonen. Sie leben alle in einer Idealwelt, in welcher sie sich auf einander beziehen. Die einzige Figur, welche einen Anstrich von Wirklichkeit hat, ist der alte Daniel. Ein Charakter, wie Karl Moor, wäre ohne die andern Personen tragisch unmöglich, und umgekehrt. Sie sind deshalb aus dem innern Verhältniß, was sie zu einander haben, abzuleiten.

Karl Moor, der Hauptheld, macht billig den Anfang. In Karl Moor stellt Schiller sich selbst vor, in dieser Heldengestalt hat sich sein jugendliches Gemüth individualisirt. Die erst Libertiner sind, und dann Räuber, stellen gewiß seine Freunde und Genossen vor, jenes poetische Freicorps, in dessen Mitte sich der Dichter so wohl gefiel. Pastor Moser wird derselbe Moser seyn, der sein erster Lehrer war. Karl Moor liest, wie Schiller, im Plutarch von großen Menschen, und spottet über die Buben, die über die Siege des Scipio greinen, weil sie sie exponiren müssen, die die Unsterblichkeit der alten Helden in Bücherriemen fortschleppen. Er ist empört über die Kraft- und Thatlosigkeit des Zeitalters, über die Philologen, die die Helden des Alterthums mit Commentationen schinden, und über die französischen Tragödien, in denen die Helden mit Drahtfäden von hinten gezogen würden. Sein Geist dürstet nach Thaten, sein Athem nach Freiheit. Er soll seinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und seinen Willen schnüren in Gesetze! Das Gesetz, sagt er zu sich selbst, hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. Karl

Moor hat die Groß=Mann=Sucht, was eine nothwendige Folge seines Unternehmens ist, die Welt ändern und bessern zu wollen. Er macht sich nicht nur ein Ideal von der Welt, sondern auch von einem Manne, wie er seyn soll. Diesem Ideale strebt er nach. Karl Moor hat auch alle Anlagen zum großen Mann, ist für jeden Reiz, für jede Schönheit empfänglich; sein Gefühl ist reich, und offen sein Gemüth, in seinem Auge spiegelt sich die Seele. Er hat einen unüberwindlichen Starrsinn, ist voll Muth und Ehrgeiz, Eigenschaften, ohne die ein großer Mann nicht seyn kann. Die Groß=Mann=Sucht verläßt ihn selbst dann nicht, als er zur Einsicht über seine Verirrung kommt. Richtig und wahr sagt einer von den Räubern: „Laß ihn hinfahren! Es ist die Groß=Mann=Sucht. Er will sein Leben an eitle Bewunderung setzen.“

Karl war in Leipzig auf der Universität leichtsinnig, zeigt aber Reue und hofft von der väterlichen Liebe, daß diese ihm verzeihen werde. Die Liebe ist ja wesentlich Verzeihung. Als er deshalb Franzens Brief erhält, verzweifelt er an aller Liebe. „Menschen, Menschen!“ ruft er aus, „falsche, heuchlerische Krokodilbrut. — Bosheit hab' ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt — aber wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer, männliche Gelassenheit! verwilde zum Tiger, sanftmüthiges Lamm! und jede Faser recke sich auf zum Grimm und Verderben! — Ist das Vatertreue? Ist das Liebe für Liebe? — Reue, und keine Gnade! — Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen! — O, daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs bla=

sen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in's Treffen zu führen! — Ich hab' ihn so unaussprechlich geliebt! so liebte kein Sohn; ich hätte tausend Leben für ihn — Ha! wer mir jetzt ein Schwerdt in die Hand gäbe, dieser Otternbrut eine brennende Wunde zu versetzen! wer mir sagte, wo ich das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten — Er sey mein Freund, mein Engel, mein Gott — ich will ihn anbeten!" Diese Freunde wollen die Räuber seyn, und er wird ihr Hauptmann. Weil er sich in seiner Kindesliebe verletzt fühlt, ist sein Gemüth über die Welt empört, und glaubt nun, daß in der Welt keine Liebe und nichts Gutes mehr sey. Zu seiner Begierde, die Welt nach seinem Ideale umgestalten zu wollen, gesellt sich noch der Haß und die Rache. Wiedervergeltung ist mein Handwerk, sagt er, Rache mein Gewerbe. Er sieht die Räuber als elende Werkzeuge seiner Pläne an, verächtlich, wie der Strick in der Hand des Henkers, nennt sie Diebe, die sich nur nicht schmeicheln sollen, als Helden zu fallen. Aber sie sind seine Werkzeuge nur, indem sie Räuber und Diebe sind; dies bringt ihn auch zum Bewußtsein über sich selbst und über das Unrecht, was er der Welt zugefügt. Er, der Tugendheld, der edle Mensch, muß sich gestehen, daß er nicht der Mann ist, das Racheschwerdt des oberen Tribunals zu regieren. In den Anblick der untergehenden Sonne verloren, ruft er aus: so stirbt der Held! darin sein Gemüth und Schicksal anschauend denkt er an seine Jugendzeit zurück, da er nicht schlafen konnte, wenn er sein Nachtgebet vergessen; er spricht tief gerüht zu sich selbst: „Die Welt ist so schön, die Erde so herr-

lich — und ich so häßlich auf dieser schönen Welt, ein Ungeheuer auf dieser Erde." Versöhnlich und verzeihlich gegen seinen Bruder in Betreff alles dessen, was er ihm Uebles gethan hat, lodert doch sein ganzer Zorn, seine ganze Rache auf, als er die an seinem Vater verübte Schandthat erfährt. Die Räuber, die er anführt, sind Diebe und Mörder, aber doch keine Vatermörder, wie sein Bruder. Der Segen des alten Moor macht aber das Rachegefühl verschwinden, der Kuß des Vaters erweckt in ihm wieder das Gefühl der Versöhnung. Mit der Liebe Amalia's kehrt vollends Ruhe und Friede in sein Gemüth ein. Da er Amalien nicht lassen will, mahnen ihn die Räuber an die böhmischen Wälder, nennen ihn, weil er ihnen Treue zugeschworen, meineidig, und verlangen Opfer um Opfer, Amalia für die Bande. Sie fordern von ihm, als ihrem Hauptmann, Treue seiner Liebe gegenüber. Es ist kein Ausweg: gibt er die Bande auf, ist er doch geächtet, denn ein Preis ist auf seinen Kopf gesetzt, und wenn er Amalia läßt, will diese sich selbst tödten. Er bringt, um den Widerspruch zu lösen, Beide zum Opfer, und sich selbst dazu: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten! Ich nannte es Rache und Recht — Ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwertes auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gut zu machen — aber — o eitle Kinderei — da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen, wie ich, den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden. Gnade — Gnade dem

Knaben, der Dir vorgreifen wollte — Dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand. Freilich steht's nun in meiner Macht nicht mehr, die Vergangenheit einzuholen — Was ich gestürzt habe, steht ewig niemals mehr auf — Aber noch bleibt mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers, das ihre unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet — dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben."

Schiller selbst sagt von Karl Moor, daß dieser seltene Mensch seine Grundzüge dem Plutarch verdanke, und dem Räuber Roque in Don Quixote. Diese Grundzüge wären nach Shakspearescher Manier in einem neuen, wahren und harmonischen Charakter unter sich amalgamirt. Die gräßlichsten seiner Verbrechen wären weniger die Wirkung bösartiger Leidenschaften, als des zerrütteten Systems der guten. Karl Moor wäre kein Dieb, aber ein Mörder, kein Schurke, aber ein Ungeheuer. Indem er eine Stadt dem Verderben Preis gäbe, umfaßte er den Räuber Roller mit ungeheuerm Enthusiasmus; weil er Amalien zu feurig liebte, um sie verlassen zu können, ermordete er sie; weil er zu edel dächte, um ein Sklave der Menschen zu seyn, werde er ihr Verderber; jede niedrige Leidenschaft wäre ihm fremd. Die Erbitterung gegen den vermeinten unzärtlichen Vater artete in einen Universalhaß aus gegen das ganze Menschengeschlecht. Er wäre zu groß für die kleine Neigung niederer Seelen, Gefährten im Laster und Elend zu haben. Diese Hoheit der Empfindungen begleitete ein unüberwindlicher Heldenmuth, und eine

erstaunenswerthe Gegenwart des Geistes. Man erblickte ihn, umzingelt in den böhmischen Wäldern, wie er sich aus der Verzweiflung seiner Wenigen eine Armee erwerbe — den großen Mann vollendete ein unersättlicher Durst nach Verbesserung, und eine rastlose Thätigkeit des Geistes. Welches drängende Chaos von Ideen wohnte in dem Kopf, der eine Wüste forderte, sich zu sammeln, und eine Ewigkeit, sie zu entwickeln! Das Auge wurzelte in dem erhabenen armen Sünder, wenn schon lange der Vorhang gefallen wäre, er ginge auf wie ein Meteor, und schwände, wie die sinkende Sonne. Karl Moor wäre ein Geist, den das äußerste Laster nur reizte um der Größe willen, die ihm anhänge, um der Gefahren willen, die es begleiteten. Ein merkwürdiger, wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekomme, entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Conjuncturen entschieden für das Zweite, und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangte er zum Ersten. Falsche Begriffe von Thätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelte, mußten sich an körperlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unideaslische Welt gesellen, so war der seltsame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern.

Karl Moor ist als der Ideal- und Tugendheld nicht nur der Held des Stücks, sondern auch das Ideal der andern handelnden Personen. Der alte Moor liebt Karln nicht blos als seinen Sohn, sondern liebt sein

Ideal in ihm. Er sagt: die Eigenschaften meines Karls werden ihn zu einem warmen Freunde eines Freundes machen, zu einem trefflichen Bürger, zu einem großen, großen Manne. Der alte Moor hat die Groß-Vater-Sucht. Er liebt beide Söhne, aber nicht mit gleicher Liebe, liebt den einen Sohn mehr als den andern. Er liebt seinen Sohn Karl über Alles. Diese eitle Vorliebe erzeugt Abneigung und Haß in der Seele Franzens, des andern Sohnes. Die Vorliebe des alten Moor ist seine Schuld. Deshalb wird sie die Veranlassung, daß Karl Räuberhauptmann wird, und Franz ihn verderben will. Der alte Moor ist ein guter, aber schwacher Vater. Er bittet väterlich für seinen Sohn Franz, obwohl er weiß, wie schrecklich und unnatürlich dieser an ihm gehandelt hat. Er sagt zu Karl am Thurm: „Verfluch ihn nicht! — Das hat mein Sohn Franz gethan" und ruft, als Karl den Räubern den Befehl gegeben hat, Franzen zu greifen: „Verzeihung sey seine Strafe — meine Rache verdoppelte Liebe. — Erbarmung, o Erbarmung! Jetzt wird mein Kind gerichtet! Ich habe einen Sohn gequält, und ein Sohn mußte mich wieder quälen." Der alte Moor liebt aber auch seine Ehre und die Ehre seines Hauses, die dadurch auf's Höchste verletzt ist, daß Karl Räuberhauptmann geworden. Er stirbt vor Schreck und Verzweiflung, als sein Sohn sich als Hauptmann einer Bande zu erkennen gibt.

Schiller war mit dem alten Moor weniger zufrieden, als mit den andern handelnden Personen. Zärtlich und schwach sollte er seyn, und wäre klagend und kindisch. Die Erfindungen Franzens, die an sich plump und vermessen genug wären, glaubte er gar zu einfältig. Um

Franzen zum Ziel gelangen zu lassen, käme ein solcher Charakter freilich sehr zu statten. Warum habe der Vater nicht mehr Witz, um die Intriguen des Sohnes zu verfeinern? Es schiene zwar, daß Franz seinen Vater durchaus gekannt, und deshalb für unnöthig gehalten habe, seine ganze Klugheit an ihm zu verschwenden; doch verspreche sein Kopf mehr, als seine Intriguen erfüllten, welche abenteuerlich, grob und romanhaft wären. Es mischte sich so in das Bedauern über den Vater ein gewisses, verachtendes Achselzucken, das sein Interesse um Vieles schwächte. Eine gewisse Passivität des Beleidigten erhitzte zwar unsern Grimm gegen den Beleidiger mehr, als eine Selbstthätigkeit des erstern, aber es gehörte doch immer ein Grad von Hochachtung dazu, um uns für ihn zu interessiren — und wenn diese Hochachtung nicht auf intellectuelle Vollkommenheiten ginge, worauf dann sonst? Auf die moralischen? Man wüßte aber, wie genau sich diese letztern mit den erstern amalgamiren müßten, um anziehend zu seyn. Der alte Moor wäre überdies mehr Betschwester, als Geist, indem er seine religiösen Sprüche aus der Bibel herzubeten schiene. Freilich würde mit dem armen Alten doch gar zu tyrannisch verfahren, wenn er auch dem zweiten Acte entronnen wäre, hätte er doch durch das Schwert des vierten fallen sollen.

Franz hat nicht, wie sein Bruder Karl, die Leidenschaft der Groß-Mann-Sucht, sondern der Selbstsucht und der daraus sich erzeugenden Hab- und Herrschsucht. Sein Ideal ist als natürliches Individuum er selbst. Karl will doch das Vernünftige und Wahre, das Rechte und Gute, ja kämpft für dasselbe. Franz räsonnirt

dagegen das wenige Gute, was er noch im Herzen hat, vollends hinweg. Er trennt, indem er Alles auf sich selbst bezieht und den Geist verläugnet, Leib und Seele von einander. Er ist ungehalten darüber, daß die Natur ihn so mißgestaltet geschaffen hat, mit einer Lappländernase, mit dem Mohrenmaul, mit den Hottentottenaugen. Weil sie ihm nichts gegeben, soll es seine Sache seyn, wozu er sich machen will. Jeder, sagt er, hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten. Das Recht wohnt bei'm Ueberwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze. Ehrlicher Name, Gewissen — Dinge, Narren in Respect zu halten, und den Pöbel, damit die Gescheidten es desto bequemer haben. So wird ihm sein „Selbst", das leere Ich der Inhalt, mit blos natürlichen Trieben sich erfüllend. Er strebt in natürlicher Selbstsucht der Begierde, seinen Gegenstand nur zu verzehren. „Ich will Alles ausrotten, was mich einschänkt, daß ich nicht Herr bin."

Karl und Franz haben die Abstraction des Selbstes mit einander gemein; aber die Erfüllung, der Inhalt ist ein anderer. Indem Karl das Rechte und Wahre denkt, erkennt er es als das Vernünftige an, es soll seyn; aber Franz denkt, daß es nicht seyn soll. Beide reflectiren, Karl als reines, Franz als natürliches Selbst. Franz ist kein Held, wie Karl, sondern ist feig. Sein Handeln ist nicht geradezu, ist nicht fest bestimmt, sondern berechnet. Um regierender Herr zu werden, will er seinen Vater aus dem Wege räumen. Anstatt dies unverzüglich zu thun, grübelt er nach über den Einfluß von Leib und Seele auf einander. Er zählt die psychischen Lebensverkürzungsmittel alle nach der Reihe auf: Gram,

Schrecken, Jammer, Selbstanklage bis zur Verzweiflung, damit will er auf das zerbrechliche Leben des alten Vaters Sturm laufen. Er redet diesem in's Gewissen, daß er seinem Sohn Karl den Fluch gegeben, der ihn gejagt in Kampf, in Tod und Verzweiflung. Als den alten Moor die Sprache verläßt, er den Geist aufgegeben zu haben scheint, ruft Franz frohlockend aus: „Jetzt bin ich Herr! — Mein Vater überzuckerte seine Forderungen, schuf sein Gebiet zu einem Familiencirkel um, saß liebreich lächelnd am Thor, und grüßte sie Brüder, Kinder — — Ich will euch die zackigen Sporen in's Fleisch hauen, und die scharfe Geißel versuchen. — Wehe dem, der mir mit vollen, feurigen Backen unter die Augen tritt! Blässe der Armuth und sklavische Furcht sind meine Leibfarbe; in diese Liverei will ich euch kleiden." Er will nicht blos Herr, sondern allein Herr seyn, sein Wille soll ausschließlich gelten. Zu Daniel sagt er, als dieser ihm von Gott und Gewissen redet: „ich bin Herr." Er will, keinen andern Willen und keine Freiheit anerkennend, absolute Herrschaft, und deshalb absolute Knechtschaft. Moser sagt zu ihm, zum Nero fehle ihm blos das Römische Reich, und Peru zu einem Pizarro. Franz ist die höchste Selbstsucht. In der Stunde der Noth läßt er den Pastor Moser kommen, aber nicht, um mit diesem die Gnade des Himmels zu erflehen für seine schwere Sünde; sondern um mit ihm zu disputiren. Er will, sagt er, nicht den Götzen des Pöbels anrufen, sondern dem Diener der Kirche in allem Ernst beweisen, daß es keinen Gott gebe, und die Seele mit dem Körper dahin sterbe. In aller Sündenschuld und Erkenntniß derselben will er noch Herr seyn

und bleiben. Er zeigt darum keine Reue, wie Karl, sondern Furcht: „Richtet droben einer über den Sternen! Nein! — einsam taub ist's droben über den Sternen — Wenn's aber doch wäre? Nein, es ist nicht! Ich befehle, es ist nicht!" Zu Mosern spricht er: „Ich will nicht unsterblich seyn — sey es, wer da will, ich will's nicht hindern. Ich will ihn zwingen, daß er mich zernichte." Er möchte beten, während die Räuber draußen stürmen, aber er kann nicht, sein Gebet ist Wahnsinn, Verdüsterung der Seele. Seine Philosophie der Verzweiflung schnürt ihm die Kehle zu.

Schiller fürchtete, daß es zu gewagt seyn möchte, einen solchen überlegenden Schurken auf die Bühne zu bringen. Es wäre fast noch mehr gewagt, als das Ansehn Shakspeare's entschuldigen zu wollen, ja mehr, als die unglückseligste Plastik der Natur verantworten könnte. Die sie am treusten copirten, müßten nicht selten den Vorwurf der Uebertreibung hören: dennoch würden sie diese Idee nicht mit einem einzigen Beispiel rechtfertigen können. Wenn man auch zugeben wollte, daß die Natur nach einer hundert- oder tausendjährigen Vorbereitung so unbändig über ihre Ufer träte, sündiget nicht der Dichter unverzeihlicher Weise gegen ihre ersten Gesetze, indem er das Monstrum der sich selbst befleckenden Natur in eines Jünglings Seele verlegte? Und nochmals zugegeben, es wäre möglich — würde ein solcher Mensch nicht erst tausend krumme Labyrinthe der Selbstverschlimmerung durchkriechen, tausend Pflichten verletzen müssen, um sie gering schätzen zu lernen — tausend Rührungen der zum Vollkommenen strebenden Natur verfälschen müssen, um dies abscheuliche non plus ultra zu erklettern?

Die moralischen Veränderungen ließen eben so wenig einen Sprung zu als die physischen. Sollte man nicht den Dichter lieber zehnmal verdammen, als ihm eine solche krebsartige Verderbniß zumuthen? Möchten noch so viele Eiferer und ungedungene Prediger der Wahrheit vor ihrem Volke herunterrufen: der Mensch neigt sich ursprünglich zum Verderblichen; er glaubte es nicht, sondern wäre vielmehr überzeugt, daß der Zustand des moralischen Uebels im Gemüth des Menschen schlechterdings ein gewaltsamer Zustand sey, welchen zu erreichen das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation aufgehoben seyn müßte, ehe die Natur einem Fieber oder Convulsionen Raum gäbe. Woher komme doch Franzen, aufgewachsen in einer friedlichen, schuldlosen Familie, eine so herzverderbliche Philosophie? Es wäre zu all den abscheulichen Grundsätzen und Werken kein hinlänglicher Grund, als das armselige Bedürfniß des Künstlers, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, welcher ihre Bildung usurpirte, an den Pranger zu stellen. Nicht sowohl die Werke empörten uns an diesem grundbösen Menschen, auch nicht die abscheuliche Philosophie, sondern vielmehr die Leichtigkeit, womit ihn diese zu jenen bestimmte. Vielleicht hörten wir in einem Kreise Vagabunden dergleichen ausschweifende Bonmots über Moralität und Religion, unser inneres Gefühl empörte sich dabei, aber wir glaubten noch immer unter Menschen zu seyn, so lange wir uns zu überreden vermöchten, daß das Herz niemals so grundverderbt werden könnte, als die Zunge es ausspräche. Die Geschichte lieferte uns Subjecte, die Franzen an unmenschlichen Thaten weit hinter sich lie-

ßen, und doch erschütterte uns dieser Charakter so sehr. Man könnte sagen: dort wußten wir nur die Facta, unsere Phantasie hätte Raum solche Triebfedern dazu zu träumen, als nur immer dergleichen Teufeleien, wohl nicht entschuldigen, doch begreiflich machen könnten. Hier zeichnete uns der Dichter selbst die Schranken vor, indem er uns das Triebwerk enthüllte, unsere Phantasie würde durch historische Facta gefesselt; wir entsetzten uns über die gräßlichen Sophismen, aber noch schienen sie uns zu leicht und zu luftig zu seyn, als daß sie zu wirklichen Verbrechen erwärmen könnten. Tausend Mordthaten zu geloben, tausend Menschen in Gedanken zu vernichten, wäre leicht, aber es wäre eine herkulische Arbeit, einen einzigen Todschlag wirklich zu begehen. Dann wären auch die Räsonnements, mit welchen Franz sein Lastersystem aufstutzte, das Resultat eines aufgeklärten Denkens, eines liberalen Studiums. Die Begriffe, die sie voraussetzten, hätten ihn nothwendig veredeln sollen. Sonst wäre der Charakter, so wenig der menschlichen Natur gemäß, doch ganz übereinstimmend mit sich selbst; der Dichter hätte alles gethan, was er thun konnte, nachdem er einmal den Menschen übersprungen; dieser Charakter wäre ein eignes Universum, den man gerne jenseits der sublunarischen Welt einquartirt sehen möchte, in einem Trabanten der Hölle. Seine ungetreue Seele schlüpfte geschmeidig in alle Masken, und schmiegte sich in alle Formen. Er kröche, wo er zu bitten hätte, und wäre Tyrann, wo er befehlen könnte; wäre verständig genug, die Bosheit eines andern zu verachten, aber nie so gerecht, sie bei sich selbst zu verdammen. Voll schwerer, entsetzlicher Geheimnisse

hielte er selbst seinen Wahnwitz für einen Verräther, besonders in der unglücklichen Katastrophe seiner Intrigue, wo er menschlich leide. Wie sehr bestätigte dies die allgemeine Erfahrung: wir rückten ihm näher, sobald er sich uns näherte, seine Verzweiflung finge an, uns mit seiner Abscheulichkeit zu versöhnen; ein Teufel erblickt auf den Foltern der ewigen Verdammniß würde Menschen weinen machen; wir zitterten für ihn, und über das, was wir auf ihn so heiß grimmig herbei wünschten. Am Schlusse seiner Rolle schiene selbst der Dichter sich für ihn erwärmt zu haben; denn die kleine Seele stürbe bald wie ein großer Mann. Das Laster löste in Franzen all die verworrenen Schauer des Geistes in ohnmächtige Abstractionen auf, skelettirte die richtende Empfindung und scherzte die ernsthafte Stimme der Religion hinweg. Das Heiligste wäre ihm nicht mehr heilig, die Menschheit nichts und die Gottheit nichts, weil er seinen Verstand auf Kosten des Herzens verfeinert hätte. Von einem Mißmenschen dieser Art habe der Dichter versucht, ein treffendes, lebendiges Konterfei zu entwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems zu zergliedern, und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen.

Man hat, vielleicht weil Schiller sich in seiner Entschuldigung auf Shakspeare beruft, ein solches Ungeheuer, wie Franz auf die Bühne gebracht zu haben, geglaubt, Franz Moor mit Shakspeareschen Characteren zusammenstellen zu müssen. So nennt A. W. von Schlegel den Franz Moor einen prosaischen Richard den Dritten, durch keine der Eigenschaften geadelt, welche bei diesem den Abscheu mit Bewunderung mischten. Auch Carlyle

sagt, daß Franz Moor eine ausgeführte Copie von Jago und Richard sey, nur verzerrt, in's Unnatürliche gesteigert. Aber Franz ist ein Ideal von Bösewicht, ein reflectirender Bösewicht, wie er schwerlich im Leben vorkommt. Jago und Richard sind ächte, wirkliche Bösewichter, die vollendetsten, welche die Natur produciren kann. Franz ist in Verhältniß zu diesen durchaus Original. Man hat ferner in Karls Monolog den des Hamlet wiederfinden wollen, und den Traum Franzens mit einer Stelle aus dem 37. Capitel des Hesekiel verglichen. Aber solche Vergleichungen und Zusammenstellungen sind höchst überflüssig.

Hoffmeister macht darauf aufmerksam, daß Schiller den Character Franzens seiner Beschäftigung mit den Naturwissenschaften zu verdanken habe. In der Abhandlung über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit der geistigen wären dieselben Ideen enthalten, welche die Denk- und Handlungsweise Franzens constituirten, und von denen er nur einen materialistischen Gebrauch machte. Seine Sophismen beruhten beinahe alle auf naturhistorischen Gründen. Namentlich stimmte der Monolog des ersten Auftritts des zweiten Aufzugs seinem Inhalt nach und oft wörtlich mit jener Abhandlung überein. Man müßte wünschen, daß Franzens Greuelthaten durch eine heftige Leidenschaft vermittelt oder vermenschlicht wären. Als wenn Franz ohne Leidenschaft, und die kalte Selbstsucht keine Leidenschaft wäre! Diese duldet keine andere neben sich.

Auch Amalia liebt Karln nicht blos, sondern sie liebt in ihm das Ideal, den Mann, wie er seyn soll. Amalia heißt nicht umsonst Edelreich. Sie ist nicht weniger, als

Karl, gegen die unidealische Welt erbittert. Ehe Karl nach Leipzig ging, hatten sie sich in der Jasminlaube ewige Liebe zugeschworen. Sie liebt in dieser Erinnerung, ihre Liebe ist mehr Vorstellung und Ideal, als unmittelbare Empfindung. Franz sagt zu ihr: die ganze Schöpfung schien dir nur in dem Einzigen zu zerfließen, den Einzigen wiederzustrahlen, den Einzigen dir entgegenzutönen. Um ihres Karls würdig zu seyn, den sie sich in fremden Landen umherrirrend, arm und verlassen denkt, reißt sie sich den Schmuck vom Halse, und verdammt die Großen und Reichen. In der Erinnerung an ihn ruft sie aus:: „Ja süß, himmlisch süß ist's, eingewiegt zu werden in den Schlaf des Todes von dem Gesang des Geliebten — vielleicht träumt man auch im Grabe noch fort — ein langer, ewiger, unendlicher Traum von Karln, bis man die Glocken der Auferstehung läutet." Eben spielt sie das Lied, Hektors Abschied, was sie mit Karln zusammen zu der Laute gesungen: da bringt Hermann die Lügenbotschaft, daß Karl in der Prager Schlacht tapfer gefochten, daß ihm eine Kugel die rechte Hand zerschmettert, und er nun die Fahne in die linke genommen, und gestanden — „Hektor! Hektor!" ruft sie aus, „hört ihr's? er stand." Für ein liebendes Mädchen ein unnatürlicher Ausruf, wäre Karl nicht zugleich ihr Ideal eines Helden. Als nun vollends Hermann seinen Tod ausspricht, und daß sein letzter Seufzer Amalia gewesen, sind ihre Worte: „der himmlische Vater rückt' ihn zu sich. Wir wären zu glücklich gewesen auf dieser Welt. — Droben, droben, über den Sonnen, wir sehen ihn wieder." Karl ist als das Ideal zu gut

für diese Welt, die seiner nicht werth ist. Später kommt er unter fremdem Namen auf das väterliche Schloß, und der Ton seiner Stimme ruft in Amalia's Seele die ganze Erinnerung an ihn zurück. Der unmittelbare Laut der Stimme und Empfindung regt auf's Neue ihre Neigung und Liebe an. Aber da die Empfindung der Liebe ihre ganze Erinnerung und Vorstellung, ihr Ideal zu Schanden machen könnte, unterdrückt sie dieselbe. Sie kämpft mit der Erinnerung an ihre Liebe gegen die unmittelbare Empfindung derselben, und haßt und flieht unnatürlich den vermeinten Fremdling, welcher ihr Liebe einflößt: „Nein," sagt sie, „Du sollst mir meinen Karl nicht entreißen. Meine Seele hat nicht Raum für zwei Gottheiten, und ich bin ein sterbliches Mädchen. — Du, mein Karl, sey mein Genius wider diesen Fremdling, den Liebestörer! dich, dich ansehen, unverwandt — und weg alle gottlosen Blicke nach diesem." Als er sie fragt, ob sie ihren Karl noch lieben würde, wenn er ihr für jeden Kuß einen Mord aufzählen könnte, ruft sie fröhlich aus: „Ha! wie bin ich ein glückliches Mädchen! Mein Einziger ist Nachstrahl der Gottheit — Seine Seele ist fern von einem blutigen Gedanken." Die arme Amalia!

In dem ganzen Schauspiel, sagt Schiller, wäre nur e i n weibliches Wesen, und man erwartete deshalb billig in dem Charakter dieser einzigen die Repräsentantin des ganzen Geschlechts. Je einsamer sie im Kreise all der Abenteuerer stände, um so unverwandter haftete der Blick auf ihr. Von den wilden, stürmischen Empfindungen, die die Räuberscenen in uns aufregten, wünschten wir in ihrer sanften, weibli-

chen Seele auszuruhen. Dem wäre aber nicht so. Der Dichter hätte uns was Außerordentliches geben wollen, und habe uns um das Natürliche gebracht. Der lärmende Waffenton der Räuber habe den leisen Flötengesang überstimmt. Der Dichter schiene sich überhaupt mehr zum Heroischen, Starken hinzuneigen, als zum Weichen und Kindlichen. Er wäre glücklich in allen saturirten Empfindungen, gut in jedem höchsten Grade der Leidenschaft, aber in keinem Mittelweg zu gebrauchen. Darum führte er uns ein weibliches Geschöpf vor, bei dem wir unbeschadet all der schönen Empfindungen, all der liebenswürdigen Schwärmerei doch immer das vermißten, was wir zuerst suchten, das sanfte, leidende, schmachtende Ding — das Mädchen. Auch handelte sie zu wenig, aber könnte sehr artig über ihren Ritter weinen, um den man sie gebracht habe, und den Betrüger aus vollem Halse herunter machen. Doch machte sie nirgends einen Plan, entweder den Herzinnigen zu erlangen, oder ihn zu vergessen, oder ihn durch einen andern zu ersetzen; man wüßte nicht, was das Mädchen wollte, und ahndete nicht, was mit ihr geschehen könnte. Es wäre auch ein zukünftiges Schicksal weder angekündigt noch vorbereitet, und zudem ließe Karl kein halbes Wörtchen bis zum dritten Acte von ihr fallen. Dies wäre schlechterdings die tödtliche Seite des Stücks. Erst mit der Gegenwart des Geliebten finge ihre interessante Epoche an. Sie glänzte in seinen Strahlen, erwärmte sich an seinem Feuer, schmachtete neben dem Starken, und wäre ein Weib neben dem Manne. Die Scene im Garten wäre ein wahres Gemälde, und für die drangvolle Situation ungemein treffend.

So groß und lebendig, so wahr und selbstständig Schillers Männer wären, sagt Tieck, so unwahr wären die Weiber, man hörte mehr den Dichter reden, als die Natur. Wenn man einzelne Reden auch an den Männern Schillers tadeln könnte, so zweifelte man doch nicht an ihrer Individualität. Aber seine Heldinnen wären so ganz von Liebe durchdrungen, daß sie in ihrer Leidenschaft fast unüberwindlich erschienen. Eine Steigerung wäre kaum möglich, so stark sprächen sie sich gleich aus. Solche Liebe, solche hohe, edle Leidenschaft wäre nicht natürlich. Obwohl rein von aller Sinnlichkeit und Eitelkeit, und frei von jener verfinsternden Leidenschaft, die den Glanz des Entzückens nur um so heller anfachte, wäre doch diese idealische Liebe wenig poetisch. Und gar nicht dramatisch wäre diese heilige, stille Flamme, die durchaus göttlicher Natur von jedem, der sich ihr nahete, unbedingte Anbetung und Verehrung forderte. Man sieht, Tieck vermißt an den weiblichen Charakteren Schillers die Begrenzung durch die Invidualität, die bei Shakspeare und Göthe so schön und wahr ist. Aber möchten Mädchen, wie Julia und Klärchen zu unserm Tugendhelden Karl Moor auch wohl passen? An der rein menschlichen Natur des Weibes sollte dieser ein Interesse nehmen können? Schwerlich. Shakspeare, sagt Tieck, hätte solche Mädchen und Weiber gar nicht darstellen können. Das mag seyn, wenn ihm überhaupt poetisch etwas unmöglich war. Aber Schiller kann auch das Individuelle und Wirkliche darstellen. Hier nur scheint solche Individualität nicht recht am Ort zu seyn. Die Consequenz des Ganzen dürfte dadurch gestört werden.

Schon Dalberg wollte die Liebe Amaliens in die einfache Ritterliebe, wie er sich ausdrückte, umschmelzen. Aber diese Gattung Liebe, meinte Schiller, wäre so sehr in das Gemälde Karl Moors hineincolorirt, daß man das ganze Bild übermalen müßte, wollte man sie darin auslöschen. Auch über die Art des Todes Amaliens konnten sie sich gar nicht einigen. Sie waren in Streit darüber, ob Amalia sich selbst erstechen, oder von der Hand des Geliebten sterben sollte. Dalberg wollte das Erstere, was Schiller nur für's Theater, nicht für den Druck passiren ließ. Eine Vereinigung, sagt er, wäre nicht mehr möglich gewesen, und eine Resignation unnatürlich, und nicht dramatisch. Letztere wäre vielleicht noch möglich von Seiten des Räubers, aber äußerst widrig von Seiten des Mädchens. Sollte sie heim gehen, und sich trösten über das, was sie nicht ändern könnte? Dann hätte sie nie geliebt. Sollte sie sich erstechen? Ihn ekelte vor diesem alltäglichen Behelf der schlechten Dramatiker, die ihre Helden über Hals und Kopf abschlachteten, damit dem hungrigen Zuschauer die Suppe nicht kalt werde. Die Wendung, daß Karl Amalien tödtete, krönte offenbar das ganze Stück, und vollendete den Charakter des Liebhabers und Räubers.

Schiller charakterisirt auch kurz die handelnden Personen in Verhältniß zu einander. Anfangs dachte er die theatralische Darstellung ganz hinweg. Dies wäre der Grund gewesen, warum Franz als ein räsonnirender Bösewicht angelegt worden. Für den Zuschauer, der gehandelt haben wollte, wäre das weniger, als für den denkenden Leser. Deshalb spielte Franz auch die Rolle nicht so auf der Bühne, als bei'm Lesen, wäh-

rend Karl auf dem Schauplatz Epoche machen dürfte. Dieser wäre, einige Speculation abgerechnet, ganz Handlung und anschauliches Leben. Karl spielte seine Rolle aus, man würde ihn gewiß nicht gleich vergessen, nachdem der Vorhang gefallen sey. Die Räuber Roller, Schweizer, Kosinsky bis zu Spiegelberg und Schufterle herab, hätten alle etwas Eigenthümliches, wodurch sie neben dem Hauptmann interessirten, ohne diesen dadurch in den Schatten zu stellen. Außer ihnen wären Hermann und die andern Personen ebenfalls Individuen für den Schauplatz, weniger der alte Moor und Amalia. Während der Charakter Hermanns sich erhöbe, träte der des alten Daniel mehr zurück. Es wäre eine interessante Situation, wie die beiden Schurken sich in der Mitte des vierten Acts an einander zerschlügen.

Um des Princips der Räuber willen macht sich darin besonders das Subjective und Persönliche geltend. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit setzt dasselbe in seiner höchsten Abstraction voraus. Das Pathos der handelnden Personen ist persönliche Leidenschaft, indem sie ihre subjective Empfindung und Neigung in die objectiven Zwecke legen. In Allem, was sie thun, herrscht Persönliches; es gibt nichts Substanzielles und Großes, was sie nicht zu ihrem besondern Interesse machten. Dadurch wird das Substanzielle und Allgemeine zum Besondern, Particulären herabgesetzt. Aus dem Kampfe und der Verwickelung, die daraus entsteht, erzeugt sich erst die ganze Größe der Leidenschaft, und die Festigkeit des Sinnes. Dadurch zeigen sie sich erhaben über die Noth und Verwickelung, verfolgen ihr Interesse mit all der Leidenschaft, deren die abstracte Freiheit und

Willkühr fähig ist. Sie verschmähen Alles, was sie nicht frei erscheinen läßt. Zugleich thun sie nichts ohne Phantasie, und zeigen überall, daß sie mehr in sich haben, als ihre äußere Verhältnisse nöthig machen. Zu groß in ihrem Gemüth, als daß sie ihre That verleugnen sollten, werden sie nur das Opfer ihrer selbst. Aecht romantisch erheben sie sich über diese irdische Welt hinaus, und blicken mit Sehnsucht nach einer andern jenseitigen Welt hinüber, voll der Hoffnung und des Glaubens, daß dort alle die herben Widersprüche des Lebens zu schönster Einheit und Harmonie aufgelöst seyn werden.

Das Subjective und Persönliche geht durchweg in die allgemein geistigen Empfindungen und Neigungen ein. Es erscheint als Vorliebe in der väterlichen Liebe des alten Moor für den einen Sohn Karl; als Haß und Widerwillen Franzens, welcher zum Verderben der ganzen Familie gereicht, und Karls gegen die Welt, indem er sich in seiner Kindesliebe verletzt fühlt. Die väterliche Liebe ist die Veranlassung, durch welche die Entzweiung der Familie mit sich selbst und der Zwiespalt mit der ganzen Welt herbeigeführt wird. Dies ist höchst tragisch in den Räubern, daß an der sittlichsten Liebe sich der Haß entzündet. Dadurch kommen sie alle mit sich selbst in Widerspruch. Der Zweck ist ein innerlicher, und macht sich der Welt und ihrer Wirklichkeit gegenüber geltend. Karl Moor will die Welt bessern und bekehren, und verletzt sie auf's Höchste. Er hält die Welt für niederträchtig, und sich für den Mann, der von Gott ausersehen ist, sie zu züchtigen. In der Gewißheit seiner selbst will er das Gute, und thut das Böse, indem er die Welt zu einer Idealwelt erheben will.

Aber das Recht der Wirklichkeit, das er verletzt, tritt dem vermeinten Recht der Gewißheit seiner selbst feindlich gegenüber. Der Widerspruch des wirklichen Rechts, das gilt, mit dem Recht und der Vernunft in Gedanken, was gelten soll, führt die Nothwendigkeit seines Verderbens herbei. Er muß die Wirklichkeit tragisch erkennen lernen, indem er zu der Einsicht in seinen fürchterlichen Irrthum kommt, daß das Unrecht auf seiner Seite ist. Diese Einsicht in seine Verkehrtheit ist zugleich Erkenntniß des Rechts und der Ordnung in der Welt, und das Bekenntniß seiner Sünde. Was er der Welt ungerechter Weise angethan hat, in der besten Absicht und Gesinnung, das vergilt sie ihm nach Recht und Gesetz, nach wirklicher Vernunft und Nothwendigkeit, sie richtet ihn. Das Bewußtsein, daß ihm sein Recht geschieht, kann ihn allein trösten.

Die Räuber sind das furchtbare Schauspiel der moralischen Weltordnung, wornach das Gute nur in der Gesinnung des Menschen, in seinem Denken seyn soll. Es herrscht darin der Wahnsinn des Eigendünkels, daß nicht das Gute, sondern das Böse die siegende Macht in der Welt sey, daß das Rechte und Wahre, anstatt auf Erden zu regieren, ohnmächtig darniederliege. Aber das Resultat ist, daß das Böse nur sich selbst zerstört hat. Beide, sowohl Franz, der mit Wissen und Willen böse ist, und die sittlichsten Bande der Pietät zu vernichten strebt, als Karl, der in seinem Irrthum und Wahn das Böse thut, gehen unter. Sie zeigen durch ihren Untergang, daß das Gute die wirkliche und bleibende Macht in der Welt ist, und in der Wirklichkeit derselben sich ewig an und für sich selbst vollbringt.

Die Räuber enthalten die entsetzliche, aber große Wahrheit, daß der Mensch, welcher in seiner selbstbewußten Vernunft so verblendet ist, die wirkliche Vernunft in der Welt nicht zu sehen, sich selbst zu Grunde richtet. Da seine Vernunft eine andre seyn soll, als die Vernunft, die die Welt regiert, stört er die Ordnung des Lebens. Die abstracte Vernunft und Freiheit ist die Furie des Zerstörens, ihr Ende aber ist der Schrecken und Tod. Der Dichter ist gerecht, die abstracte Vernunft ist todtgeboren, todt von Anfang an, und darum auch das Ende Tod. Es ist, wenn auch furchtbar und schrecklich, doch ganz in der Ordnung, daß die handelnden Personen alle untergehen. Das Ideal im Gegensatz gegen die Wirklichkeit ist der Tod. Alle streben und sehnen sich nach einem Ideal, welches sie vernichtet, indem es in Erfüllung geht. Der alte Moor stirbt nicht durch seinen Sohn Franz, der ihn verderben will, sondern stirbt vor Entsetzen durch Karl, sein Ideal, als dieser sich zu erkennen gibt, daß er Räuberhauptmann ist. Amalia stirbt ebenfalls durch des Geliebten Hand, durch ihr Ideal, für welches sie so lange geschwärmt hat. Nach langem Kampfe mit der Welt übergibt Karl sich dem Gericht, das ihn zum Tode verurtheilt. Karl ist der Einzige, der nicht durch sein Ideal, sondern durch die Wirklichkeit, durch die in der Welt herrschende Gerechtigkeit fällt, — aber er ist auch der Einzige, der endlich den Irrthum begreift, und die Wahrheit erkennt, daß er mit seinem vermeinten Rechte gegen das wirkliche Recht und Gesetz im Unrecht ist. Indem er sich für diese Wahrheit opfert, ist er gerächt und gerecht. Und Franz ermordet sich selbst.

Der Selbstsüchtige ist sich selbst das Ideal, darum muß er auch durch sich selbst den Tod erleiden. Die mehr edlen Räuber Roller und Schweizer gehen nicht minder an dem Ideale ihrer That unter, als die ganz gemeinen Seelen. Die Bande hat das Princip der Auflösung an ihr selbst; sie hat keinen Halt mehr, indem sie ihren Hauptmann verliert; der Wille desselben ist zwar Gesetz für sie, aber doch nicht allgemein vernünftiger Wille. Auch erscheint dies als Beeinträchtigung ihrer Freiheit, was zur Widersetzlichkeit und Empörung sogar bis zum Mordversuch gegen den Hauptmann fortgeht. Eigentlich bleibt nur der alte Daniel übrig, um das traurige Schicksal seiner edlen Herrschaft still betrauern zu können.

Die ganze Moorsche Familie ist das Schicksal ihrer selbst, sie geht auf das Schrecklichste an ihrer Liebe und Tugend, an ihrem Edelsinn unter. Entsetzliches Leiden, unendlicher Schmerz erfüllt unser Gemüth. Dies kann der letzte Zweck des Lebens nicht seyn. Die Bestimmung des Menschen ist vielmehr, daß er in der Einheit mit der Welt, in der Wirklichkeit des Lebens erhalten werde. Aber in den Räubern gehen die handelnden Personen in demjenigen zu Grunde, was ihre Bestimmung ist. Damit verschwindet zwar der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, aber die Einheit ist nicht wirklich erfüllte Einheit, sondern so abstract, wie jener Gegensatz. Die Wirklichkeit und der Staat behält den Sieg über die Familie und das Ideal, aber als bloße Macht und Nothwendigkeit. Man kann dies grausam, fürchterlich nennen. Aber der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit

läßt in seiner höchsten Abstraction kein andres Resultat zu, weil eins das andre nur ausschließt.

Die Räuber sind nach ihrem Princip consequent durchgeführt. Etwas Anderes ist die Durchführung in Betreff der Form des Schauspiels selbst. Ein Kunstwerk soll nicht nur nach seinem Princip, sondern auch in seiner Darstellung consequent seyn. Das heißt, die Form und Gestalt soll sich aus der Sache selbst erzeugen. Wie diese sich für sich selbst hervorbringt, muß auch die Form ihren Inhalt selbst produciren. In dieser Hinsicht lassen die Räuber zu wünschen übrig. Vieles ist aus der Zeit und ihrer Bildung blos äußerlich in die Darstellung verwebt, folgt nicht aus dem Inhalt selbst; und so Manches ist ein blos äußerlicher Schmuck der Rede, eine fremde Zuthat, nicht von der Sache eingegeben. Das Unsichere in der Formgebung erhellt schon zur Genüge aus der Entstehungsgeschichte des Dramas selbst.

Am meisten hat man das Wesentliche des Stücks, die Abstraction der Freiheit, den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit getadelt. Sogar hat man dies in dem Sinne einseitig fixirt, als ob Schiller nur das Ideal ohne alle Wirklichkeit zum Princip gemacht. Nichts ist verkehrter als dies. Schiller kennt nur das Ideal in Verhältniß zur Wirklichkeit, nicht ohne dieselbe. Man beruft sich gegen Schiller auf Göthe, und sagt, das bloße Ideal sey kein poetischer Stoff. Wenn Göthe zwar für das Wirkliche, Besondere ist, so erkennt er doch eben so sehr an, daß das Allgemeine, das Ideal zur Kunst und Poesie nothwendig sey. Aber das Allgemeine in Einheit mit dem Wirklichen, nicht

die Trennung und Reflexion, durch welche das Schöne in seine wesentlichen Bestimmungen geschieden wird. Das Allgemeine ist dann nicht mehr im Besondern, sondern ist demselben gegenüber. Es hört darum nicht auf zu seyn, verschwindet nicht. In seinen vereinzelten Bestimmungen ist das Schöne sich selbst entgegengesetzt, gebrochen; aber es ist immer noch ein Schönes, welches nicht blos Inhalt und Gegenstand der Kunst werden kann, sondern auf einem gewissen Standpunkte der Bildung der Reflexion nohwendig werden muß. In dieser Weise tritt das Schillersche Ideal im Gegensatz gegen die Wirklichkeit auf. Das Ideal hat aber die Bestimmung, eben weil es in Beziehung und Verhältniß zur Wirklichkeit ist, dieser nicht entgegengesetzt zu bleiben, sondern zu derselben fortzugehen. Das Ideal ist ohne diese Erhebung zur Wirklichkeit so viel als nichts. Der Gegensatz erhält sich nicht in den Schillerschen Stücken; mit jedem neuen Schauspiel wird derselbe milder, bis zuletzt die Abstraction ganz verschwindet. Dies ist der Grund, warum die Schillerschen Stücke, auch wegen ihres gemeinschaftlichen Princips der Freiheit ein inneres Verhältniß zu einander haben, und sich gegenseitig voraussetzen. Der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit geht in mannigfacher Modification und immer höherer Fassung durch alle Stücke hindurch. Sie unterscheiden sich dadurch auf's Bestimmteste von den Göthischen Stücken. Wegen ihres Zusammenhangs mit den übrigen Tragödien, darf man die früheren Schauspiele, nicht wie es so häufig geschieht, für verunglückte Stücke halten, sondern muß sie schätzen und zu würdigen versuchen. Denn sie stellen zusammen das Ideal in seiner Bewegung

zur Wirklichkeit dar, so daß zuletzt die durchdringende Einheit, die Göthe als das Princip behauptet, auch bei Schiller auf das Schönste hervortritt. Man sieht gleichsam, auf dem Umweg der Reflexion, das Schöne sich gestalten und vollenden.

Tadeln ist leichter als rechtfertigen. Der Tadel liegt wegen der Abstraction des Inhalts auf der flachen Hand. Schiller selbst ließ sich verleiten, je mehr er in den spätern Stücken an Vollendung in der Kunst zunahm, auf die früheren kalt herabzublicken. Es ist bekannt, daß er den Erstlingen seiner Muse nicht hold war, und nicht gerne von ihnen sprach. Wie Viele, Göthe, Hegel, Tieck und Andre haben nicht in gewissem Sinne den Stab über sie gebrochen. Grund und Ursache genug, in den Tadel mit einzustimmen, und wenig Ermunterung, dies nicht zu thun. Man will vorzugsweise nur die späteren Stücke wegen der darin mehr hervortretenden wirklichen Charakteristik und Individualität gelten lassen. Alles, sagt man, kommt in einem Gedicht auf die Form an. In der Beurtheilung der Räuber hat man vom Princip fast ganz abgesehen. Wenn man dies vertheidigt, glaubt man, auch der Form das Wort zu reden. Wer möchte das Rohe und Wilde, Maaßlose und Gewaltsame in der Kunst vertheidigen wollen? Man muß eingestehen, es fehlt in den Räubern öfters an jener dichterischen Besonnenheit, die den Gestalten Maaß und Bestimmtheit gibt. Aber darum sind sie kein bloßer Rausch der Phantasie. In den Räubern kündigt sich ein großer Dichter an, man mag dagegen sagen, was man will; es ist Pathos in dem Stück, allgemein geistige Berechtigung. Wenn

man Alles, was gegen die Räuber gesagt worden, gelten lassen wollte und könnte, so bliebe am Stück nicht viel Gutes. Man dürfte mit Tieck sagen: „es ist mit der Kunst eine sonderbare Sache, daß zuweilen solche fast gräuliche Explosionen statt finden, die dem ruhigen Menschen einen Gräuel vor der ganzen Erfindung beibringen könnten."

Das gewöhnlichste Gerede war immer, daß die Räuber ein Werk seyen, welches weder vor dem Richterstuhl der Kunst noch vor dem der Moral bestehen könne. So spricht auch die Staël von den Räubern. Man behauptete in Betreff der Charakteristik der handelnden Personen, daß sie bloße Umrisse und unwirkliche Figuren seyen, die zwar das Gefühl, aber nicht den Verstand ansprächen. Auch den Gegensatz Karls und Franzens bezeichnete man als ungehörig, und sagte, daß der erstere auf Kosten des letztern zu viel Theilnahme erregte, weil er nicht weniger böse wäre. Karl sey bei aller Kraft bald zu zart bald zu roh; aber die Vielseitigkeit seines Gemüthes und Charakters bringt das mit sich. Tieck findet die Handlung nicht motivirt genug, was man zugeben muß; in den beiden ersten Acten wäre das Interesse schon erschöpft, der dritte wirkte deshalb nur wenig, während der vierte Act wieder ungemein glänzend sey. Man nennt ferner die Situation der Handlung unwahrscheinlich. Der Mangel an Verstand und Urtheil Karls bei'm Empfang des Schreibens von Franzen sey doch gar zu auffallend. Er müsse ihn ja kennen, den verworfenen, heuchlerischen Franz, und noch mehr den zur Verzeihung so sehr geneigten Vater. Er hätte auch nur bei der geringsten Ueberlegung das Trug-

gewebe durchschauen müssen; und was dergleichen mehr ist. So urtheilen die, welche jede kleinliche Rücksicht und Pfiffigkeit im Leben nach auf das Schöne und die Kunst übertragen. Alles Mäkeln an den Räubern hilft zu nichts. Göthe und Schiller selbst wollten sie ändern und bessern, aber es ging nicht. Wir hätten, sagt Göthe, die drei gewaltsamen Erstlinge gerne dem Repertoir gewonnen. Es wollte aber nicht gehen, es war Alles zu sehr mit einander verwachsen, so daß Schiller selbst an dem Unternehmen verzweifelte, und sich genöthigt sah, seinen Vorsatz aufzugeben, und die Stücke zu lassen, wie sie waren.

Die Kritik wird nicht aufhören, alles Mögliche an den Räubern auszusetzen und zu tadeln. Sie ist darin schon stereotyp geworden. Es gibt Kritiker, die nur die Fehler eines Kunstwerks sehen, und darüber das Schöne nicht sehen, oder nicht sehen wollen. Wo bliebe sonst ihre Weisheit? Sie sehen den linken Fuß des Apoll von Belvedere, der verzeichnet ist, und nicht den Apollo, welcher trotz dem ein Kunstwerk ist, das kaum seines Gleichen hat. Eben so sind und bleiben die Räuber ungeachtet ihrer Fehler und Mängel in der Form ein großes Kunstwerk. Ein poetisches Denkmal des Geistes und seiner Freiheit im 18. Jahrhundert, werden sie nicht aufhören, als ein glänzendes Meteor am Kunsthimmel selbst in die fernsten Zeiten hinüber zu strahlen. Und wo die Morgenröthe der Freiheit am Horizont der Geschichte heraufsteigt, den Tag eines neuen Lebens zu verkünden, da werden sie stets mit Jubel begrüßt werden.

Kabale und Liebe.

Schiller saß, als er den Plan zu Louise Millerin entwarf, zu Stuttgart in Arrest. Die Flucht nach Mannheim verhinderte ihn augenblicklich an der Ausführung des Stücks, und erst auf der Reise nach Frankfurt, in Gesellschaft seines Freundes Streicher, wurde ihm das Ganze immer klarer. Zu Frankfurt fing er an, in Sachsenhausen in einem Gasthofe der Mainbrücke gegenüber, mit der Feder in der Hand am Stück zu arbeiten, und war so eifrig beschäftigt, daß er schon in den nächsten vierzehn Tagen einen bedeutenden Theil der Auftritte niedergeschrieben hatte.

Die Rückkehr über Worms nach Mannheim mit seinem Freunde Streicher unterbrach ihn abermals in der Arbeit. In Oggersheim, wo sie im Gasthause zum Viehhofe geblieben waren, hatte man noch die Vorsicht, den Namen Ritter, den Schiller bisher geführt, in Schmidt umzuwandeln. Zu dieser Zeit war ein würtembergischer Officier nach Mannheim gekommen, und hatte sich überall und angelegentlichst nach Schiller erkundigt. Nun glaubte man sie weder in der Stadt noch in Oggersheim mehr sicher. Als sie des Abends, um ihre Freunde zu besuchen, nach Mannheim gekommen waren, wurden sie so lange von Madame Curioni in einem ihrer Aufsicht anvertrauten Pallaste des Prinzen von Baden versteckt gehalten, bis der Officier wieder abgereist war. Nach einem Schreiben von Schillers

Vater an Schwan, war derselbe kein Verfolger Schillers, sondern ein academischer Freund, der auf einer größeren Reise begriffen, einen Umweg über Mannheim gemacht hatte, um Schillern hier wieder zu sehen.

Schiller hatte in der trübsten Stimmung von der Welt den Plan zu Louise Millerin gemacht, und denselben auf einer mühseligen Reise weiter verfolgt. In der Fremde umherirrend, von Sorgen gequält, und von mancher schönen Hoffnung getäuscht, hatte er an der Tragödie rastlos fortgearbeitet. Aber sein Geschick wollte auch in Oggersheim keine günstigere Wendung nehmen. Die Noth wurde immer größer, die kleine Habe war bald aufgezehrt, und Schiller hatte schon seine Uhr verkaufen müssen. Es blieb nun den Freunden nichts weiter übrig, als borgen, und der Wirth schrieb die Schulden der Herrn Schmidt und Wolf fein säuberlich an die Tafel. Der gemeine Brodkorb, sagt Göthe, schwebte über tantalischem Haupte, ohne daß aber der Genius, wenn auch davon berührt, davon niedergebeugt wurde.

Schiller zeigte schon in frühester Jugend viel Empfänglichkeit für Musik; es war ein Leichtes, durch angemessenes Spiel auf einem Instrumente alle Gefühle und Affecte in ihm aufzuregen. Besonders war ihm die Musik zu dieser Zeit lieb geworden. Nach vollbrachter Arbeit spielte Streicher ihm Abends auf dem Claviere vor. Alsdann ging er bei'm Mondenschein im Zimmer auf und ab, und brach nicht selten in unvernehmliche, begeisterte Laute aus. Im Verlauf des Tages bat er Streichern immer, daß er ihm wieder auf den Abend was vorspielen möchte. Unser Dichter scheint das Bedürfniß gehabt zu haben, in dieser musikalischen Stim-

mung bei Ausarbeitung eines Stücks erhalten zu werden, worin das Gefühl auf das Schmerzlichste berührt und ergriffen werden sollte.

Schiller kam, während er an der Tragödie arbeitete, auf den Gedanken, die in derselben auftretenden Personen den Mitgliedern der Mannheimer Bühne anpassen zu wollen. Jedes Mitglied sollte sich nicht nur in seinem gewöhnlichen Rollenfache bewegen, sondern auch wie im wirklichen Leben. Er freute sich schon im Voraus, wie Beil den Musikus Miller so recht naiv-drollig darstellen werde, und besonders auf die Wirkung, die solche komische Auftritte im Contrast mit den unmittelbar darauf folgenden tragischen auf die Zuschauer haben würden. So sehr hatte er sich in die Arbeit vertieft, daß er, während ganzer acht Tage nur wenige Minuten aus dem Zimmer kam. In der Rolle Louisens wollte er Becks Frau durch eine ihr besonders zusagende Rolle erheben, ihr Talent sollte sich wo möglich noch mehr entfalten, wofür ihn die liebenswürdige Schauspielerin unaufhörlich zur Vollendung des Stücks antrieb.

Louise Millerin sollte auch in Oggersheim noch nicht fertig werden. Die Noth zwang unsern Dichter, sich zuletzt aus der Umgegend von Mannheim ganz zu entfernen. Im Monat December trat er während der strengsten Kälte die längst beabsichtigte Reise nach Sachsen an, und schrieb erst von Bauerbach an Reinwald, und an Streicher nach Mannheim, daß er das Stück wirklich vollendet habe. Er hatte zuvor Dalbergen um Rath gefragt, ob er Louise Millerin oder Fiesko früher beendigen sollte. Obwohl Beides ein Geschäft von vier Wochen wäre, so wünschte er doch, daß derselbe sich

für Louise Millerin bestimmen und Fiesko für die Carnevalszeit wählen möchte. Er zweifelte aber, ob Dalberg das Stück so annehmen würde, wie es wäre. Denn Louise Millerin hätte Eigenschaften, die auf dem Theater nicht wohl passirten, besonders die gothische Vermischung vom Komischen und Tragischen, und die zerstörende Mannigfaltigkeit des Details. Indem er diesen Mangel zu entschuldigen suchte, hoffte er zugleich, daß die Vielfältigkeit der Charaktere und die Verwickelung der Handlung nicht gar zu viel Anstößiges haben möchte; eben so wenig als die zu freie Satyre und Verspottung einer vornehmen Narren-Schurkenart, und der Wechsel von Laune und Schrecken, von lustiger Situation und tragischer Entwickelung; mit dem Uebrigen dürfte man schon zufrieden seyn.

Schiller kam darauf wieder nach Mannheim, und mußte Louise Millerin gleich umarbeiten. Das Stück wurde von Iffland, dem dasselbe zur Einsicht übergeben worden, Kabale und Liebe überschrieben. Es wurde darauf in einer großen Gesellschaft vorgelesen, wobei Dalberg den Vorsitz hatte. Von dem Eindrucke, den es hervorbringen würde, wurde es abhängig gemacht, ob es aufgeführt werden sollte oder nicht. Schiller mußte nochmals einige Züge mildern, und andere ganz verwischen. Obwohl, sagt er, das Stück ziemlich mangelhaft angelegt sey, so habe er doch an den gelungensten Stellen nichts ändern können. Er stimmte nur die hohe Sprache etwas herab. Viele, und nicht die unbedeutendsten Auftritte, gründeten sich auf Sagen, die damals allgemein verbreitet waren. Schiller soll sich viele Mühe gegeben haben, Ort und Personen nicht leicht

errathen zu lassen; denn er fürchtete, daß für ihn übele Folgen daraus entstehen möchten. Darauf sind Zelters Worte an Göthe zu beziehen: „man wollte damals wissen, die Räuber und Louise Millerin hätten durch persönliche Beziehungen Schillers Succeß gefährdet.“ Kabale und Liebe erschien im Jahre 1784.

Das Stück sollte endlich gegeben werden. Ifflands Verbrechen aus Ehrsucht hatte kurz vorher einen außerordentlichen Beifall auf der Bühne erhalten, was Schillers Freunde für Kabale und Liebe sehr besorgt machte. Um der Vorstellung ungestört beiwohnen zu können, hatte Schiller eine Loge genommen, und seinen Freund Streicher eingeladen. Er erwartete ruhig und heiter, aber in sich gekehrt und nur wenige Worte wechselnd das Aufrollen des Vorhangs. Wer hätte, sagt Streicher, als die Handlung eröffnet war, den tiefen erwartenden Blick beschreiben wollen, das Spielen der unteren Lippe gegen die obere, das Zusammenziehen der Augenbraunen, wenn etwas nicht nach Wunsche gelang, und das Blitzen der Augen, wenn auf Wirkung berechnete Stellen diese auch hervorbrachten! Schillern entschlüpfte während des ersten Aufzugs kein Wort; erst bei'm Schlusse hörte man ihn sagen: „es geht gut.“ Der zweite Act wurde sehr lebhaft gespielt, und der Schluß mit ergreifender Wahrheit gegeben. Die Zuschauer erhoben sich auf eine ungewöhnliche Weise, und brachen in einmüthiges, stürmisches Beifallsrufen und Klatschen aus. Schiller stand auf, überrascht, und verbeugte sich gegen das Publicum in edler, stolzer Haltung; aus seinen Mienen sprach das Bewußtseyn, sich selbst genug gethan zu haben. Ueber diese Vorstellung schrieb er an

Reinwald: „Kabale und Liebe wurde hier in Mannheim mit aller Vollkommenheit, deren die Schauspieler fähig waren, gegeben, unter lautem Beifall und den heftigsten Bewegungen der Zuschauer."

Als später sein Verhältniß zum Theater und zu den Schauspielern vielfach getrübt wurde, hatte er bald Ursache genug, mit der Vorstellung seiner Stücke, worunter auch Kabale und Liebe, unzufrieden zu seyn. Er schrieb an Dalberg darüber: „ich weiß nicht, welchem politischen Raffinement ich es eigentlich zuschreiben soll, daß unsere Herren Schauspieler — doch meine ich nicht alle — die Convenienz bei sich getroffen haben, schlechten Dialog durch gutes Spiel zu erheben, und guten durch schlechtes zu verderben. Es ist das kleinste Merkmal der Achtung, das der Schauspieler dem Dichter geben kann, wenn er seinen Text memorirt. Auch diese kleinste Zumuthung ist mir nicht erfüllt worden. Es kann mir Stunden kosten, bis ich einer Periode die bestmöglichste Rundung gebe, und wenn das geschehen ist, so bin ich dem Verdrusse ausgesetzt, daß der Schauspieler meinen mühsam vollendeten Dialog nicht einmal in gutes Deutsch verwandelt. Seit wann ist es Mode, daß Schauspieler den Dichter hofmeistern? Gestern habe ich das mehr als sonsten gefühlt. Kabale und Liebe war durch das nachlässige Einstudieren der mehrsten ganz in Lumpen zerrissen. Ich habe statt meines Textes nicht selten Unsinn anhören müssen. Mir selbst kann zwar an diesem Umstande wenig liegen, denn ich glaube behaupten zu dürfen, daß bis jetzt das Theater mehr durch meine Stücke gewonnen hat, als meine Stücke durch das Theater. Niemals werde ich mich in den

Fall setzen, den Werth meiner Arbeit von diesem abhängig zu machen. Aber weil ich doch einmal von der hiesigen Bühne öffentlich sprechen soll, so konnte mir die Sache nicht gleichgültig bleiben. Ich glaube und hoffe, daß ein Dichter, der drei Stücke auf die Bühne brachte, worunter die Räuber sind, einiges Recht hat, Mangel an Achtung zu rügen." Auch in der Thalia äußerte er sich über eine Vorstellung von Kabale und Liebe, daß Madame Rennschüb, die Frau des Regisseur's, die Engländerin zum Theil vortrefflich gespielt habe, aber dieser Rolle nicht gewachsen sey. Dennoch würde Madame Rennschüb eine der besten Schauspielerinnen seyn, wenn sie den Unterschied zwischen Affect und Geschrei, Weinen und Heulen, Schluchzen und Rührung immer in Acht nehmen wollte. Herr Beil habe die launige Rolle des Musikus erfüllt, so viel er davon auswendig gewußt. „Schiefes Spiel," sagte er, „vergibt man dem schwachen Kopfe, aber den Schauspieler, der sich dem Publicum durch nichts als fleißiges Memoriren empfehlen kann, und der dasteht und seinen Dialog um Gotteswillen aus der Souffleurgrube hervorholt, sollten die Gesetze bestrafen."

Man glaubte damals, daß Schiller in der Person des Hofmarschalls Kalb den Herrn von Kalb in Mannheim habe zeichnen wollen, dessen liebenswürdige Familie er in Mannheim kennen gelernt hatte. Herr von Kalb war Officier in französischen Diensten, und hatte sich in den Feldzügen des nordamerikanischen Befreiungskrieges sehr ausgezeichnet. Schiller wurde besonders von Frau von Kalb angezogen, welche eine sehr gebildete Dame, und nicht nur in der Literatur wohl

bewandert war, sondern auch selbst einen Roman gedichtet hatte. Schiller las ihr seine Producte, die er eben vollendet hatte, vor. Aus Rücksicht gegen die Familie Kalb hatte er, als Kabale und Liebe wieder gegeben werden sollte, die Aufmerksamkeit, den Namen des Hofmarschalls umändern zu wollen. Aber die Familie war dagegen und wendete ein, daß durch Aenderung des Namens die Welt in ihrem Glauben nur bestärkt werden würde.

Kabale und Liebe machte auf die Jugend einen nicht weniger starken Eindruck, als die Räuber. Zelter schrieb darüber an Göthe: „was dieses Stück vor 50 Jahren auf mich und sämmtliche Sprudeljugend für electrische Macht ausgeübt, magst du dir denken. Wer nur jener Zeit es nachsehen kann, wird es nicht so sehr herabsetzen, als Moritz that, der freilich Recht hatte, doch nicht den Anzug der Revolution ahndete. Es gehört in jene Zeit, und ist insofern ein geschichtliches Stück, voller Kraft und Geist, trotz der niederträchtigen Gesellschaft, die sich darin befehdet." Zelter erblickte in dem alten Miller das complete Gegenstück eines seiner Bekannten, des Stadtpfeifers George, eines wohlwollenden Mannes und vorzüglichen Handhabers vieler Instrumente. Deshalb war er entrüstet über eine Beurtheilung des Stücks, die, wie er glaubte, von Moritz war: „Ich hätte," schreibt er, „den Recensenten todtschlagen können, ich declamirte so laut und offen dagegen, daß mein Vater einst sagte: Du kommst mir vor, wie einer, der sich mit * * * wäscht, indem du dir gefällst in dem, was dir mißfällt; was dich ärgert, das treibst du und liebst du; ich denke, du kannst besseres thun, als was du nicht erlernt hast, und ich versteh' es auch nicht."

Schiller nennt Kabale und Liebe ein bürgerliches Trauerspiel, welche Art Trauerspiele zuerst Lessing einführte. Dieser wollte damit die einschränkenden Formen des französischen Drama auch poetisch vernichten, und zur Natur zurückkehren. Nachher artete das bei Iffland, Schröder und Kotzebue in Rührung und Schwäche aus. Schiller und Göthe überließen sich ebenfalls, doch nur vorübergehend dieser Richtung, Schiller in Kabale und Liebe, Göthe in Clavigo und Stella. Schiller sagt, daß er sich auch einmal in die bürgerliche Sphäre habe herablassen wollen, ohne sich dieser Gattung von Poesie ferner zu widmen. Die Göthischen Stücke und das Schillersche Stück sind aber mit den oft so widerlichen, bis zur Unnatur verzerrten Stücken der genannten Dichter gar nicht zu vergleichen. Kabale und Liebe hat das Princip mit den Räubern gemein.

In den Räubern hatte Schiller den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit in seiner ganzen Abstraction zum Vorwurf genommen, in Kabale und Liebe verlegt er diesen Gegensatz in die Wirklichkeit selbst. In den Räubern behielt die Wirklichkeit des Staats den Sieg über die Familie und das Ideal, aber als bloße Macht und Nothwendigkeit. Der Staat war nur das Grab des Ideals und der Freiheit, nicht die wirkliche Stätte derselben. Die Familie gehört aber wesentlich zum Staat, ohne die Familie ist auch der Staat nicht, wenn jene vernichtet wird, geht dieser ebenfalls zu Grunde. Die Familie gehört nothwendig zu seiner Wirklichkeit, und ist durch seine Ordnung bestimmt, wodurch sich ein Unterschied derselben durch den Staat erzeugt. Dieser Unterschied ist der Standesunterschied. Im Stande ist die Familie und der Staat, beides

in einem, aber der Standesunterschied geht, wie jeder andere Unterschied, zum Gegensatz und Widerspruch fort. Damit tritt der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit auf's Neue innerhalb der Wirklichkeit selbst hervor.

In den Räubern war dieser Gegensatz einfach, Familie und Staat waren Extreme. In Kabale und Liebe ist der Gegensatz complicirter, da beide durch den Standesunterschied in Verhältniß treten. In den Räubern waren Familie und Staat in Entzweiung, in Kabale und Liebe tritt eine Familie im Staate der andern entgegen. Ideal und Wirklichkeit sind nicht mehr als solche einander gegenüber, sondern weil der Gegensatz der Standesunterschied ist, ist die Wirklichkeit sich selbst im Stande als Ideal und Wirklichkeit entgegengesetzt. In Kabale und Liebe tritt darum der Staat nicht mehr als bloße Ordnung des Rechtes und Gesetzes hervor, wie in den Räubern, sondern des Standesunterschiedes wegen in seiner bestimmten Gliederung von Kreisen und Sphären. Er erscheint erst im Hintergrund, als bloßes Hofleben, in die besondere Sphäre des Standes herabgezogen. Wegen des Unterschiedes und Gegensatzes wird ein Stand innerhalb der Wirklichkeit das Ideal des andern, und die Wirklichkeit des Staates ebenfalls Ideal eines Standes. Jeder Stand strebt über sich zum andern hinaus, der Bürgerstand zum Adel, und dieser bis zum Throne. Der allgemeine Zweck wird durch dieses Streben zum besonderen herabgesetzt, was ohne Verletzung des Rechts und der Ordnung in der Welt nicht möglich ist. Das Schlechte ist nicht die Welt, wie die Welt in den Räubern vorgestellt wurde, sondern ist in der Welt. Das Schlechte in der Welt ist der

Weltverstand, diesem gegenüber ist das Herz das Gute. Der Weltverstand, zur That und Handlung fortgehend, ist Kabale, Intrigue, und die schöne Empfindung des Herzens Liebe. Daher Kabale und Liebe.

Die Stände sind, weil sie nur durch den Unterschied möglich sind, nicht gleichgültig gegen einander; es herrscht, wenn nicht gerade Abneigung, doch Simultät der Stände. Da ferner die Stände des Unterschiedes wegen höhere und niedere gegen einander sind, erzeugt dies die Vorstellung der Ehre. Die Simultät kann, weil der Unterschied in der Vorstellung fest bestimmt ist, nur durch Neigung und Liebe überwunden werden. Die Macht der Liebe hebt den Standesunterschied auf, aber nur in der Empfindung, nicht wirklich. Denn der Stand wird nicht geliebt, im Gegentheile ist die Liebe gegen ihn rücksichtslos. Der Stand und die Standesehre wird deshalb ein Hinderniß der Liebe, wenn gleich der Standesunterschied die Liebe nicht zerstören kann. Da Ehre und Liebe in Collision mit einander kommen, könnte die Tragödie, anstatt Kabale und Liebe, auch Ehre und Liebe heißen.

Der Dichter hat den Adelstand in der Familie des Präsidenten vorgestellt, den Bürgerstand in der Familie Miller's, und hat beide Stände auf die sinnigste Art in Beziehung zu setzen gewußt. Miller ist ein Musikus, und treibt deshalb kein solches Gewerbe, wie die andern bürgerlichen Classen, das der Adel gewöhnlich perhorrescirt. An der Kunst und Wissenschaft nimmt jeder Stand unbedenklich Theil, weil die Beschäftigung mit derselben über die äußerlichen und bedürftigen Lebenszwecke erhaben ist. Die Beschäftigung mit der Kunst

und Wissenschaft ist an sich schon etwas Edles. Ferdinand, der Sohn des Präsidenten, nimmt bei dem alten Miller Unterricht in der Musik, und sieht dessen Tochter Louise. Er empfindet Liebe, und wird wieder geliebt, aber die väterliche Liebe und Ehre ist dem entgegegen. Dadurch kommt es zum Kampf und Widerstreit um der Ehre und der Liebe willen.

In den Räubern trat der Standesunterschied noch nicht in seinem Gegensatze hervor. Der alte Moor hielt zwar auf Ehre, aber diese war mehr die Ehre der Familie, des Hauses, als des Standes. Er liebte seine Untergebenen, wie ein Vater seine Kinder. Obwohl er regierender Herr war, so handelte er doch nicht als solcher. Seine Ehrliebe war noch nicht Leidenschaft, erst durch den Standesunterschied wird sie leidenschaftlich. Die besondern Stände haben verschiedene Denkweisen, in denen sie einheimisch sind, und durch welche Alles zum Besondern und ausschließlich wird. Die Ehre wird in den niedern Ständen abweisend, in den höheren eifernd; darum bleibt sie nicht die bloße Neigung der Ehrliebe, sondern wird Standeseifersucht. Ehre ist überhaupt nur in der menschlichen Gesellschaft möglich, wo Unterschied des Standes und der Verhältnisse. Im Allgemeinen ist sie die Vorstellung, die Andere von uns haben; Ehrliebe ist deshalb die Liebe zu der Vorstellung und Meinung Anderer über uns, und kann oft ganz particulär und äußerlich seyn. Wir beziehen jedoch die Ehre auch auf ein Allgemeines, nicht blos auf uns selbst. Ein solches Allgemeines ist die Familie, der Stand. Wir haben mit der Ehre nicht nur uns selbst im Auge, sondern uns als Glied eines Ganzen. Die Ehre des Präsidenten ist solche leidenschaftliche

Standesehre, ist Ehrsucht. Denn er leidet nichts, was seiner Ehre, nach einem andern Stande hin, wie er meint, zur Unehre gereichen könnte. Aber die Standesehre ist nicht die Ehre als solche, ist blos besondere Ehre. Der Stand des Präsidenten ist nicht darum schon ehrenhaft, weil er adelig ist. Soll die Standesehre wahre Ehre seyn, so muß zur adeligen Geburt noch der Edelmuth hinzukommen. Wenn dies nicht der Fall ist, kommt die Ehre in Gefahr, durch die Selbstsucht aufgehoben und vernichtet zu werden. Dies ist die Leidenschaft des Präsidenten. Er liebt die Ehre nicht um der Ehre, sondern um seinetwillen, liebt was ihm Ehre bringt. Damit hört die Ehrlichkeit auf ein Ehrenpunkt zu seyn. Indem er alle Ehre in seiner Selbstsucht auf sich bezieht, muß er darauf ausgehen, sich über alle andere zu erheben, sie zu beherrschen. Die Selbstsucht in der Ehre führt zur Herrschsucht, wozu die Möglichkeit in der Ehre selbst liegt. Denn das Ehrgefühl ist, indem es ein sittliches ist, zugleich ein sinnliches, und kann zur Leidenschaft sich erhebend, zum Unsittlichen und Verbrecherischen fortgehen.

Der Präsident liebt, wie der alte Moor, ebenfalls seinen Sohn über die Maaßen, aber seine Liebe ist keine Vorliebe, indem er nur den einen Sohn hat. Auch liebt der Präsident in seinem Ferdinand sein Ideal, aber weil er ehr- und herrschsüchtig ist, nicht wie der alte Moor in seinem Karl den großen Mann, sondern wo möglich den Fürsten eines Thrones. Darum sagt er zu ihm: „eine herrliche Aussicht dehnt sich vor Dir! die ebene Aussicht zunächst nach dem Throne, zum Throne selbst." — Mit Hülfe Wurms, seines Secre-

tairs, hat er sich schon selbst diese Aussicht gebahnt nachdem er seinen Vorgänger aus dem Wege geräumt hat. Der Fürst ist das Ideal des Präsidenten, welcher das unmittelbar und wirklich ist, wornach dieser blos strebt. Der Präsident durfte schon wegen des Standesunterschiedes nicht, wie der alte Moor, regierender Herr seyn. Der Fürst ist als regierender Herr eigentlich nicht ehr- und herrschsüchtig, weil er keinen Stand über sich hat. Damit die Herrschsucht des Präsidenten völlig Raum habe, kümmert sich der Fürst um die Regierung so wenig, daß er nicht einmal handelnd auftritt. Er wird beherrscht, anstatt zu herrschen, nicht vom Präsidenten, der im Lande regiert, sondern von Lady Milford. Deshalb muß der Präsident durch diese auch noch über den Fürsten herrschen wollen.

Der Präsident wird aus Ehr- und Herrschsucht, aus Liebe zu sich selbst und seinem Sohne zum Verbrecher. Der alte Moor liebte auch seinen Sohn und seine Ehre, aber so weit ging doch seine Liebe nicht, daß er darum die Ehre verletzt hätte. Der Präsident dagegen entehrt alles um der Ehre willen. Seine Ehrsucht geht über die Grenzen der Ehre hinaus, und wird dadurch zur Unehre. Sie kommt deshalb mit dem Ehrgefühle Ferdinands in Collision. Obwohl dieser seinen Vater innigst liebt, so wird doch seine Kindesliebe durch die Unehre desselben getrübt. Er ist gehorsam, so lange dieser ihm nichts Unedles zumuthet, aber zeigt, als dies geschieht, edlen Trotz. Er sagt zu ihm: „Ihre Glückseligkeit macht sich nur selten anders als durch Verderben kund.“ Ferdinand glüht nicht weniger für das Rechte und Gute, als Karl Moor, und hat denselben Adel der Seele. „Er

hat,“ sagt Wurm, „seine phantastischen Träume von Seelengröße und persönlichem Adel von der Academie mitgebracht, die sich nicht mit der Weisheit am Hofe verträgt, im rechten Tempo auf eine geschickte Art groß und klein zu seyn.“ Deshalb ist er unzufrieden mit der Regierung seines Vaters, ist zu jung und feurig, um an dem langsamen und krummen Gange der Kabale Geschmack zu finden. Er sagt zu seinem Vater, als dieser ihm zum Throne Hoffnung macht: „mein Ideal von Glück zieht sich genügsamer in mich selbst zurück. In meinem Herzen liegen alle meine Wünsche begraben.“ Er liebt und kennt nichts als Liebe. In dieser einzigen Leidenschaft sind alle seine Wünsche und Hoffnungen concentrit. Er fürchtet nichts, als die Grenzen dieser Liebe, sonst will er alles, was sich ihm entgegenstellt, muthig besiegen. Der Himmel soll mit Verwunderung eingestehen, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legt. „Ich weiß,“ sagt er zur Milford, „worin ich mich stürze, wenn auch Klugheit die Leidenschaft schweigen heißt, so redet die Pflicht desto lauter. — Ich bin der Schuldige. Ich zerriß ihrer Unschuld goldenen Frieden — Sie werden mich an Stand, an Geburt, an die Grundsätze meines Vaters erinnern — aber ich liebe. Je größer die Hindernisse werden, die sich wie Gebirge aufthürmen, desto mehr Reiz, sie zu besiegen.“ Für „Treppen“ will er sie nehmen, und über sie hin in Louisens Arme fliegen. Gefahren werden seine Louise nur noch reizender machen. Er will doch sehn, ob sein Adelsbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall, oder seine Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Louisens Augen. Vaterrecht sey ein weites

Wort — doch auf's Aeußerste treibe es die Liebe. Der Augenblick, der ihn von Louisen trennen werde, solle auch den Frieden zwischen ihm und der Schöpfung zerreißen. Er sagt zu Louisen: „Du und ich und die Liebe! Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel? oder brauchst Du noch etwas Viertes dazu?" Ferner, als er mit ihr entfliehen will: „mein Vaterland ist, wo mich Louise liebt! — Wo wir seyn mögen, geht eine Sonne auf, eine unter. — Ein Lächeln meiner Louise ist Stoff für Jahrhunderte, und der Traum des Lebens ist aus, bis ich diese Thräne ergründe." Seine Liebe erblaßt nur einmal vor seinem Gewissen, als zwischen ihn und Louisen eine fremde Gestalt, Lady Milford, tritt, die nur augenblicklich und vorübergehend sein Herz gewinnt. Ihr Edelmuth rührte sein Herz, nicht ihre Liebe. Seine Ambition wird ja, sagt Wurm, von nichts so sehr in Bewegung gesetzt, als von dem, was groß und abenteuerlich ist. Darin ist er Karl Moor ähnlich, wenn er auch nicht so thatkräftig ist, als dieser, weil er überhaupt mehr in der Empfindung lebt, und das Schlechte in der Welt ihm in der Person des eigenen Vaters entgegentritt.

Louise liebt mit ihren Vergißmeinnichtaugen nicht weniger edel, als Amalia in den Räubern. Sie hat aber, sagt Ferdinand, noch eine Klugheit neben der Liebe. Diese ist die Kindesliebe und der Standesunterschied. Gleich, wie sie auftritt, nennt sie sich das bürgerliche Mädchen, das nichts so sehr, als den Präsidenten fürchtet. Indem sie ihrem Vater ihre Liebe bekennt, wünscht sie ihr Bischen Leben für den Geliebten hinhauchen zu dürfen, in ein leises, schmeichelndes Lüftchen, sein Gesicht abzukühlen; daß das Blümchen Jugend ein Veilchen wäre

er darauf träte, und es bescheiden unter seinen Füßen stürbe. Aber seine Hoffnungen fallen sie an, wie Furien: „Der Friede meines Lebens ist aus. Geh', Gott vergebe dir's — Du hast den Feuerbrand in mein junges, friedsames Herz geworfen, und er wird nimmer, nimmer gelöscht werden." Ferdinand will mit ihr entfliehen, da sagt sie zu ihm: „Nein, wenn nur ein Frevel dich mir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke, Dich zu verlieren. Verlieren! ohne Grenzen entsetzlicher Gedanke — gräßlich genug, den unsterblichen Geist zu durchbohren und die glühende Wange der Freude zu bleichen! Doch man verliert ja nur, was man besessen hat, und dein Herz gehört deinem Stande — Mein Anspruch war Kirchenraub, und schaudernd geb' ich ihn auf. Laß mich die Heldin dieses Augenblicks seyn — einem Vater den entflohenen Sohn wieder schenken — einem Bündniß zu entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die gemeine ewige Ordnung zu Grunde stürzen würde. — Ich bin die Verbrecherin — mit frechen, thörichten Wünschen hat sich mein Busen getragen — mein Unglück ist meine Strafe, so laß mir doch jetzt die süße, schmeichelnde Täuschung, daß es ein Opfer war. — Warm wie das Leben ist deine Liebe, und ohne Schranken, wie das Unermeßliche. — Schenke sie einer Edeln und Würdigern — Mich sollst Du nicht mehr sehn — Das eitle betrogene Mädchen beweine seinen Gram in einsamen Mauern, um seine Thränen wird sich Niemand bekümmern." Sie wird aus kindlicher Liebe und Furcht vor der Macht des Präsidenten eine Heldin der Entsagung und Resignation. „Meine Pflicht," sagt sie, „heißt mich bleiben und dulden." Sie

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

hat weniger den Muth, die Hindernisse thatkräftig zu überwinden, als durch unendliche Geduld zu ertragen. Die Geduld ist überhaupt das weibliche Ideal. Die Resignation scheint ihr fast eben so süß zu seyn, als die Liebe. Zu ihrem Vater spricht sie: „Ich will ihn ja jetzt nicht. Ich entsag' ihm für dieses Leben. Dann — wenn die Schranken des Unterschiedes einstürzen — wenn von uns abspringen all' die verhaßten Hülsen des Standes — Menschen nur Menschen sind — dann werde ich reich seyn, und vornehm. Dort rechnet man Thränen für Triumphe und schöne Gedanken für Ahnen." Sie geht auch zur Milford, ihm zu entsagen: „Nehmen Sie ihn denn hin, Milady! Freiwillig tret' ich Ihnen ab den Mann, den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riß — Nehmen Sie ihn hin! Rennen Sie in seine Arme! Reißen Sie ihn zum Altar — Nur vergessen Sie nicht, daß zwischen Ihren Brautkuß das Gespenst einer Selbstmörderin stürzen wird." — Das Ideal der Resignation ist der Tod, und nur die Thränen ihres Vaters siegen über den verzweifelten Entschluß, mit ihrem Geliebten sterben zu wollen.

Auch der alte Miller liebt seine Tochter Louise, seine einzige Tochter, über Alles. Er macht sich aber leise Vorwürfe, daß er sie zu sehr liebe: „Gott, Gott, wenn ich mein Herz zu abgöttisch an diese Tochter hing." — Sie ist sein Augapfel, sagt Ferdinand, er hat sich mit Herz und Seele an diese Tochter gehängt. Und Miller spricht zu sich selbst: „Gott weiß, wie ich schlechter Mann zu diesem Engel gekommen bin. Meine Louise, mein Himmelreich! die ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß!" Er möchte das Bissel Bodensatz seiner Jahre

darum geben, wenn sie Ferdinand nie gesehen hätte; will eher mit seiner Geige auf dem Bettel herumziehen und das Conzert für ein Warmes geben, eher sein Violoncell zerschlagen und Mist im Resonanzboden führen, als sich's schmecken lassen, von dem Golde, das sein einziges Kind mit Seel' und Seligkeit abverdienen soll. — Der bürgerliche Miller tritt mit dem Adel der Seele dem Präsidenten mit dem Adel der Geburt gegenüber. Aber Millers Frau ist nicht weniger ehrsüchtig, als der Präsident; wie dieser sich seinen Sohn Ferdinand am liebsten als künftigen Fürsten denkt, so ist es Frau Millers höchstes Ideal, sich ihre Tochter als gnädige Frau vorzustellen.

Lady Milford hat die Groß-Weib-Sucht, wie Karl Moor die Groß-Mann-Sucht hatte. Die Milford ist ein weiblicher Karl Moor, ist nicht edel, wie Amalia und Louise, sondern ist mit Begierde edel. Wie Karl Moor Räuberhauptmann wird, um Vernunft und Ordnung in die Welt hineinzubringen, so wird Lady Milford Favoritin eines Fürsten, um andere ihres Geschlechtes vor dessen Lust zu bewahren. Sie opfert ihre Ehre, um die Ehre anderer zu sichern, um dadurch Gutes und Edles in der Welt zu wirken, und des Landes Ruin zu verhüten. Sie strebt zugleich auf Kosten der Ehre nach Herrschaft. Als der Präsident seinen Sohn Ferdinand zu ihr schickt, um sie zu benachrichtigen, daß er sie heirathen solle, erzählt sie demselben ihre Geschichte, daß sie fürstlichen Geblütes sey, aus des unglücklichen Thomas Norfolk Geschlecht, welches für die schottische Maria zum Opfer fiel. Ihr Vater sey enthauptet worden, alle seine Güter seyen der Krone zugefallen, sie selbst

sey des Landes verwiesen; nachdem ihre Mutter und bald auch ihre Wärterin gestorben, sey sie nach Hamburg gekommen, wo sie von Allem entblößt, und sich selbst überlassen, den Herzog kennen gelernt, der ihr Liebe zugeschworen habe. Ihr Herz wäre an das seine gesunken, aber bald habe sie tiefe Reue empfunden. Stolz und Schicksal hätten in ihrer Brust gekämpft, als der Fürst sie hierher gebracht, und sie das Elend des Landes gesehen habe. Dem Tyrannen habe sie den Zügel genommen, und zum ersten Mal habe das Land eine Menschenhand gefühlt. Kerker habe sie gesprengt, Todesurtheile zerrissen, und mächtige Frevler in den Staub gestürzt: „O daß der Mann, von dem ich allein nicht verkannt sein möchte, mich jetzt zwingen muß, groß zu prahlen, und meine stille Tugend am Licht der Bewunderung zu versengen.“ Die Juwelen, die der Fürst ihr zum Hochzeitsgeschenk macht, und für welche Landeskinder nach Amerika gehen, blitzen Höllenflammen in ihr Herz. Sie will den Fluch des Landes nicht in den Haaren tragen, und läßt deshalb den Schmuck versilbern, um den Ertrag unter die Nothleidenden zu vertheilen. „Es ist besser, falsche Juwelen im Haar, und das Bewußtsein dieser edlen That im Herzen zu haben.“ Obwohl sie aber ehrsüchtig und weltverständig ist, liebt sie doch. Hat sie auch dem Fürsten ihre Ehre Preis gegeben, so hat sie doch ihr Herz frei erhalten, über welches der giftige Wind des Hofes nur wie der Hauch über den Spiegel geweht — und das vielleicht noch eines Mannes werth ist. Ihr Herz hungert bei dem Vollauf der Sinne, sie liebt Ferdinand, und längst hätte sie ihr Herz gegen den armseligen Fürsten behauptet, wenn sie

es nur über sich gewinnen könnte, einer andern Dame am Hofe den Rang einzuräumen. Sie will nun aber nicht mehr den Mann beherrschen, den sie nicht liebt, sondern eines Mannes Sklavin seyn, den sie liebt. Wenn sie Ferdinand wieder liebt, will sie dem Fürsten sein Herz und sein Fürstenthum vor die Füße werfen, und mit dem Geliebten in die entlegensten Wüsten fliehen. Um die schändlichen Ketten zu brechen, leitet sie selbst die Verbindung mit Ferdinand ein; alle Welt glaubt, daß diese eine Hofkabale sey, während sie das Werk ihrer Liebe ist. Sie würden alle darauf schwören, daß diese Verbindung das unfehlbarste Mittel wäre, das Band mit dem Herzog noch fester zu knüpfen, der Fürst selbst, der hofschlaue Präsident, und der alberne Marschall; aber sie wären betrogene Lügner, von einem schwachen Weibe überlistet, der sie selbst den Geliebten zuführten, ohne es zu ahnen. Sie gesteht Ferdinanden im Bewußtsein ihrer That und Handlung ihre Liebe: „Wenn eine Unglückliche sich an dich preßt mit einem Busen voll glühender, unerschöpflicher Liebe — und du jetzt noch das kalte Wort Ehre sprichst — diese Unglückliche, niedergedrückt vom Gefühl der Schande — des Lasters überdrüssig — heldenmäßig emporgehoben vom Rufe der Tugend — sich so — in deine Arme wirft — durch dich gerettet — durch dich dem Himmel wiedergeschenkt seyn will, oder deinem Bilde zu entfliehen, dem fürchterlichen Rufe der Verzweiflung gehorsam, in noch abscheulichere Tiefen des Lasters wieder hinunter taumelt" — Aber sie ist auch eine Heldin in der Liebe, und kämpft mit Louisen um die Resignation: „Ha, Emilie! bist du darum über die Grenzen deines Geschlechtes

weggeschritten? Mußtest du deswegen um den prächtigen Namen des großen brittischen Weibes buhlen, daß das prahlende Gebäude deiner Ehre neben der höheren Tugend einer verwahrlosten Bürgerdirne versinken soll? Nein, stolze Unglückliche! Nein! Beschämen läßt sich Emilie Milford! Doch beschimpfen nie! Auch ich habe Kraft zu entsagen! — Fahret hin, süße goldene Bilder der Liebe — Großmuth allein sey jetzt meine Führerin! — Dies liebende Paar ist verloren, oder Milford muß ihren Anspruch vertilgen, und im Herzen des Fürsten erlöschen. Es ist geschehen — zerbrochen alle Bande zwischen mir und dem Herzog, gerissen aus meinem Busen diese wüthende Liebe! — In deine Arme werf ich mich, Tugend! — Nimm sie auf, deine reuige Tochter Emilie." Von dem Gipfel ihrer Hoheit will sie heruntersinken, groß, wie eine fallende Sonne, und nichts soll sie in diese stolze Verbannung geleiten, als ihr Herz. Sie schreibt an den Herzog, daß sie seine Gunstbezeugungen verabscheute, die von den Thränen der Unterthanen trieften, weil die Glückseligkeit seines Landes die Bedingung ihrer Liebe gewesen; daß er seine Liebe dem Lande schenken, und von einer brittischen Fürstin Erbarmen gegen sein deutsches Volk lernen möchte; daß, weil sie nicht baarfuß nach Loretto könnte, sie um Tagelohn arbeiten würde, um sich von dem Schimpf zu reinigen, ihn beherrscht zu haben.

Wurm, der Secretär mit den tückischen Augen, brandrothen Haaren, und das Kinn herausgequollen, will Louisen heirathen. Aber für Wurm sind keine Louisen gewachsen. Er ist von vorne herein mit seinem Antrage abgewiesen, aber will, was er nicht durch

Liebe erreichen kann, durch Kabale erzwingen. In allen Intriguen erfahren, ist er nicht, wie der alte Daniel in den Räubern, der ehrliche Diener des Hauses, sondern ist in Staatsdiensten, Secretär des Präsidenten. Da nichts so sehr den Plänen des Präsidenten zuwider ist, als die Liebe seines Sohnes zu Louisen, so räth Wurm demselben, die Geliebte bei Ferdinanden zu verdächtigen, und in seinem Herzen Argwohn und Eifersucht zu erregen. Die Liebe würde alsdann von selbst schon nachlassen, und die Eltern, mürbe gemacht vom Schicksale, würden es für ein Erbarmen ansehen, wenn er der Tochter durch seine Hand die Reputation wiedergäbe. Erst will er Louisens Ruf zu nichte machen, und sie dann wieder zu Ehren bringen; nicht die Liebe soll ihm zu ihrem Besitze verhelfen, sondern die Lüge, die arge List und Intrigue.

Der Standesunterschied als solcher kann die Liebe nicht vernichten, darum sind solche Personen, wie Lady Milford und Wurm nöthig, die die Liebe mit sich selbst in Entzweiung bringen. Die Ehre ist schon unmittelbar in der Familie des Präsidenten, sich selbst in Vater und Sohn, in der Form des unehrlichen Ehrgeizes und des Ehrgefühls entgegengesetzt. Dieser Gegensatz ist zugleich Widerspruch des schlechten, sinnlichen Weltverstandes mit der schönsten Empfindung des Herzens. In Lady Milfords Seele ist Beides zugleich in Widerstreit. Der Präsident ist, obwohl unehrlich, doch voll Liebe zu seinem Sohne, nur Wurm ist ehrlos ohne Liebe. Die Liebe kommt, wenn gleich vermittelst des Gegensatzes der Ehre, doch nur durch sich selbst in Widerspruch.

In den Räubern war die Liebe mehr stille Neigung.

Sie war groß in der Vorliebe des alten Moor, und in der Neigung Amaliens, ohne daß sie sich aber zur wirklichen Sucht der Leidenschaft erhob. Dazu gehört noch ein Andres, das mit ihr verflochten, und welches hier der Standesunterschied ist. Je mehr Louise über ihren Stand liebt, desto schwerer ist ihr Kampf der Resignation mit der Liebe. Die Liebe der Engländerin hat den tiefen Grund nicht, weil sie von der Selbst- und Eigenliebe, von Ehrgeiz und Herrschsucht getrübt ist. Lady Milford nimmt die Neigung des Fürsten nur wegen ihrer Schönheit und Anmuth in Anspruch, und wegen ihrer geistigen Fähigkeiten. Das Band derselben ist nicht die Liebe, sondern die Ehre in ihrer grenzenlosen Sucht. Darum hat sie ihr Herz für sich behalten, um es Ferdinanden zu schenken. Aber ihre Liebe bleibt unerwiedert, weil wirkliche Liebe ungetheilt ist. Ihr Liebeskampf ist, als bloße Nebenbuhlerin, nicht so schwer, sie kann viel leichter, als Louise, resigniren. Ihr Kampf ist weniger ein Kampf der Liebe, als der Liebe mit der Eigenliebe. Erstere siegt über die letztere, weil sie die höhere Neigung ist; mit der Resignation der Liebe wird auch die Eigenliebe überwunden.

Um die Liebe zur höchsten Leidenschaft zu entflammen, muß sie mit sich selbst in Collision gebracht werden. Wurms und des Präsidenten Intriguen sind nur die äußerliche Veranlassung, daß die Liebe durch Argwohn und Eifersucht mit sich in Widerstreit kommt. Die Möglichkeit dazu liegt in ihr selbst, weil sie grenzenlos ist. Der Präsident kann mit aller seiner Macht und Gewalt der Liebe nichts anhaben; es gelingt ihm wohl, sie mit sich in Zwiespalt zu bringen, aber nicht sie zu vernichten.

Er vernichtet nicht die Liebe, sondern nur die Liebenden. Die Liebe wird durch Argwohn und Eifersucht sich selbst entgegengesetzt. Der Unterschied und Gegensatz der Liebe ist der Haß; in der Eifersucht sind Liebe und Haß gleich mächtig. Mit dem Argwohn Ferdinands ist auch der Haß da, und ist wegen der Gediegenheit des Charakters eben so groß, als die Liebe. Er fängt aus Eifersucht an, Louisen, die er liebt, zu hassen. Sein Haß geht zur That und Handlung, zur Rache fort, bis zur Vernichtung des geliebten Gegenstandes. Er vergiftet sie aus Liebe, und vergiftet sich deshalb selbst mit. Eifersüchtige Liebe ist sich selbst vernichtende Liebe.

Die Liebe, diese Fürstin der Leidenschaft, wird allein das Opfer ihrer selbst. Eben so die Ehre. Das Furchtbare in diesem Trauerspiele ist, daß, was der Mensch in seinem Gemüth als das Höchste empfindet und vorstellt, das Princip seines Unterganges wird. Es ist höchst tragisch, daß die schöne Neigung der Liebe, welche nicht zu groß seyn kann, eben dadurch mit sich selbst in Widerspruch kommt. Die Liebenden geben ihr Selbst gegen einander auf, die Liebe fordert dies, sonst wäre sie nicht die Liebe. Aber sie geben sich aus Liebe auf, es kostet ihnen nichts, daß sie ihr Selbst zum Opfer bringen. Da dies gegenseitig geschieht, findet jeder sich im Andern wieder. Die Liebe hört, wenn sie auch von der Qual der Eifersucht zerrissen wird, nicht auf; sie kann als Liebe bis in den Tod nur mit dem Leben enden.

Wie die Räuber, soll auch Kabale und Liebe eine äußere Entstehungsgeschichte gehabt haben. Es ist in dieser Hinsicht bemerkenswerth, daß der bürgerliche Schiller in Bauerbach eine Neigung zu der adeligen Charlotte

von Wolzogen gefaßt hatte. Man sagte, daß Schiller in Kabale und Liebe Stuttgarter Verhältnisse geschildert, und besonders seiner Verstimmung gegen den Adel Luft gemacht habe, worin er damals sehr befangen war. Einige Vorfälle mögen diese Verstimmung näher charakterisiren. So hatte er in Bauerbach ein Hochzeitsgedicht gemacht, auf ein junges Mädchen, welches im Wolzogenschen Hause erzogen war. In diesem Gedicht kam eine Stelle vor, worin er den Adel der Seele seiner Wohlthäterin, ihrem Adel von Geburt schroff gegenüber aussprach. In Mannheim zeigte er dieselbe Gesinnung. Man hatte ihn gebeten, zur Feier des Namentags der Churfürstin eine poetische Rede zu dichten, die in Gegenwart der Churfürstin selbst und des Mannheimer Publicums auf dem Theater gesprochen werden sollte. Er machte sie, aber, sagt er, nach seiner „verfluchten Gewohnheit satirisch und scharf.“ Er schickte sie Dalbergen, welcher ganz davon entzückt war; aber kein Mensch konnte sie brauchen. Er schrieb: „Sie ist keine Lobrede auf die beiden churfürstlichen Personen. Weil es jetzt zu spät ist, und man das Herz nicht hat, mir eine andere zuzumuthen, wird das ganze Lumpenfest eingestellt.“ Es ist wahr, in Kabale und Liebe herrscht dasselbe Mißbehagen an der Welt und ihren Einrichtungen, das Schiller an der menschlichen Gesellschaft empfand; aus den Zeitumständen schöpfte er die Entartung des Hoflebens und der höheren Stände im Kontrast zu dem schlichten Bürgerstande, auch die politische Schmach des Verkaufs deutscher Unterthanen nach Amerika, und anderes Aehnliches mehr.

Hält man sich in der Beurtheilung der Schillerschen

Dramen hauptsächlich an solche Aeußerlichkeiten, so bleibt nur der subjective Gesichtspunkt übrig. Man erklärt sie, je nach den zufälligen Umständen und Beziehungen, aber begreift sie nicht. Es muß dann alles auf die Subjectivität des Dichters bezogen werden. So meint Hoffmeister, daß Schiller den fingirten Charakter Ferdinands ganz aus seiner Seele construirt habe, nur daß es der Plan des Stücks nothwendig gemacht, ihn zuletzt unter sich herabsinken zu lassen. In der Mitte des Schauspiels bis zu Ende verirre sich Ferdinand von unserm Schiller und von sich selbst. Um die Katastrophe des Stücks herbeizuführen, erlaube sich der Dichter, den Charakter seines Helden gewaltsam zu behandeln, ihn schlechter werden zu lassen, als er seyn könne. Ein seiner Louise abgezwungener Liebesbrief an den albernen Hofmarschall reiße den Wüthenden, sich betrogen Wähnenden, bis zur Ermordung der Unschuldigen hin, und zum Selbstmorde. Der Dichter habe alles Mögliche gethan, um uns diese Auflösung annehmbar zu machen. Aber alle aufgebotene Kunst und Rhetorik vermöge nicht, die in diesem Plane liegende Ueberhüpfung der Wahrheit und Natur zu verhüllen. Es werde dem Leser nicht wohl, denn er fühle, daß Ferdinand auf diesem Wege unvermerkt zurückgeblieben, und sich eine ganz andere Person unter dessen Namen eingestellt habe. Wie konnte jener ehrenhafte Ferdinand einem solchen plumpen Betruge zur Beute werden? Er, der ideal Gesinnte, mußte seinem Herzen mehr trauen, als seinen Augen. Der Dichter habe Ferdinands Bethörung, daß seine Louise mit dem Lächerlichsten der Menschen in einem geheimen Verhältnisse stehe, durch eine frühere Scene im

dritten Aufzuge zu motiviren gesucht, da nämlich, wo er ihr den Vorschlag zur Flucht mache, und er Verdacht gegen ihre Treue schöpfe. Gesetzt auch, diese Leichtgläubigkeit in der Eifersucht nehme überhand in seiner Seele, müßte dann nicht sein ganzer Stolz erwachen? Er ermorde aber sich selbst, wegen der vermeinten, schändlichsten Betrügereien! Das lasse sich durch keine Uebereilung, durch keine Leidenschaft und Wuth entschuldigen noch erklären. Nur der allergewöhnlichste Mensch handele so. Argwohn hätte Ferdinands Seele nicht beflekken sollen; wäre er einmal von Louisens Betrug überzeugt, so könnte und müßte sein Schmerz sich nur durch Verachtung äußern. Der Ausgang des Stücks müsse sich nach dem Charakter der Personen desselben bestimmen; aber Ferdinands Charakter ändere sich leider nach dem Plane der Tragödie um.

Wir sind weit entfernt, der Inconsequenz der verständigen Anlage und Motivirung des Stücks das Wort reden zu wollen. Mit solchem Raisonnement könnte man aber die ganze Handlung ungeschehen machen. Es ist kleinlicher Verstand, der immer nur sagt, was seyn soll, und von dem wegsieht, was ist, welcher nie in der Sache ist. Es ist in all dem Räsonnement nur eine Kleinigkeit übersehen, das Pathos der ganzen Handlung, die Liebe und Leidenschaft selbst. Die Liebe ist blind, sagt schon das gewöhnliche Sprüchwort. Wahre Leidenschaft reflectirt nicht, ist ganz Herz und Seele. Der Hauptmangel des Stücks wäre nach solchem Räsonnement gerade das Schöne und charakteristisch Wahre, daß Leidenschaft ohne Reflexion zur That und Handlung treibt, daß sie sich selbst durch ihre Sucht zerstört. Um Kabale

und Liebe verstehen und beurtheilen zu können, muß man wissen, was Leidenschaft ist.

Eben so verfehlt ist die Ansicht über Louise „die schwache Heldin.“ Diese hätte der vornehmen Welt gegenüber naiv dargestellt werden sollen. Diese ganz gewöhnliche Forderung an Schiller kann man machen. Es ist bei der Charakteristik Amaliens in den Räubern schon erörtert worden, daß, vermißt man auch an den weiblichen Charakteren Schillers das Wirkliche und Individuelle, doch dieser Mangel in den Schauspielen des Ideals ganz am Ort ist. Es ist zwar richtig, daß Schiller durch seine immer mitdichtende Reflexion leicht das Object in sich selbst hineinzieht, und in seine Bildung verwickelt, daß er selten ohne ein sittliches Interesse dichtet, und ohne eine Zuthat des Denkens; es ist aber auch wahr, daß seine ersten Schauspiele ohne diese Idealität der Charaktere gar nicht möglich gewesen wären. Man muß hier nicht alles auf die Subjectivität des Dichters beziehen wollen, als auf sein Unvermögen, das Wirkliche nicht darstellen zu können.

Louise ist gar keine so schwache Heldin, sie ist eine Heldin der Resignation und Geduld. Auch zur Geduld gehört Muth und Stärke. Hoffmeister verdenkt es sogar dem wackern Ferdinand, daß er seine Tugendsame nicht verabschiede, und nicht seine Hand dem hochherzigen, ihm geistesverwandten, unglücklichen Weibe, der Lady Milford reichte. Oben ist die Verwandtschaft des Charakters der Lady mit Karl Moor bemerklich gemacht worden, mit dem sie viel mehr Aehnlichkeit hat, als mit Ferdinand. Es ist überhaupt Schillers Art, daß er in den folgenden Stücken die That und das Bewußtsein

seiner männlichen Charaktere in das weibliche Gemüth verlegt. Ferdinands Ehrgefühl würde sich allein schon gegen die Verbindung mit Lady Milford sträuben müssen. Er, der Held der Liebe und Treue, würde unser ganzes Interesse verloren haben, und aus dem Trauerspiel würde am Ende ein Lustspiel geworden seyn.

Solche blos subjective Betrachtung und Erklärung der Schillerschen Dramen, und Erkenntniß derselben, nicht wie sie an sich, sondern blos, wie sie für uns sind, führt zuletzt dahin, alle männlichen und weiblichen Charaktere aus Schillers Gesinnung und Individualität herauszuklauben, und diese aus jenen zusammenzuleimen. Wie denn Hoffmeister in allem Ernst meint und sagt, daß man Schillers Charakter aus dem des Ferdinand „vervollständigen" könne. Als wenn Schiller immer nur sich abkonterfeite, ja sich selbst ergänzte; in welchem Falle er nach Göthe gar kein Dichter seyn würde. Man kann solchen blos verständigen Erinnerungen noch viele andere hinzufügen. Wie könnte doch der Präsident, welcher seinen Sohn kennen mußte, diesem sein Verbrechen so unvorsichtig entdecken und mittheilen? Mußte er nicht als Vater wissen, daß ein Vertrauen, was keinen sittlichen Boden hat, die Kindesliebe verletzen würde? Ist es nicht unüberlegt, ja lächerlich, daß Ferdinand dem Hofmarschall, der ihm alles entdecken und bekennen will, von sich stößt, anstatt ihn zu hören? Ist es ferner nicht ganz unnatürlich, daß Louise ein Versprechen zu halten müssen glaubt, was ihr Menschen abnöthigen, die sie als die größten Bösewichter kennt? — Solcher Bemerkungen könnte man noch viele machen; sie führen aber zu nichts. Sie treffen nicht den Dichter, sondern die Leidenschaft, die

in ihrer Consequenz nicht verständig ist, aber vom Dichter in dieser Consequenz darzustellen war.

A. W. von Schlegel sagt nur, daß Kabale und Liebe durch den überspannten Ton der Empfindsamkeit schwerlich rühren könne, aber wohl durch peinliche Eindrücke foltern. Diesem Urtheile haben Viele beigestimmt, und eben so Viele haben dasselbe nachgesprochen. Auch Hoffmeister sagt, daß unsere Empfindung durch die ganze zweite Hälfte des Stücks wahrhaft gemartert werde. Es würde uns nicht wohl in Gesellschaft dieser Menschen, und häufig graute uns vor ihnen. Freilich ist die Qual der Leidenschaft herzzerreißend, und kann in ihrer Selbstzerstörungssucht Grauen erregen. Aber grade darin ist sie schön, daß sie sich in ihrer ganzen Macht zeigt und bewährt. Hegel urtheilt über Kabale und Liebe ähnlich, wie über die Räuber: „eben so quälen sich die Individuen in Kabale und Liebe unter drückenden, gegenwärtigen Verhältnissen, mit ihren kleinen Particularitäten und Eigenschaften herum." Aber wahre Leidenschaft ist nie gering zu achten, es ist in ihr die ganze Energie einer Persönlichkeit concentrit, weil sie deren geistige Empfindung ist. Es gehört Kraft des Empfindens und Denkens dazu, eine Leidenschaft zu haben. Die drückenden Verhältnisse und Particularitäten sind hier der Standesunterschied, und das daraus sich erzeugende Ideal. Darin ist schon Allgemeines, obwohl dies noch nicht Zweck ist; es kann deshalb nur besonderes Interesse seyn. Der Stand, das Besondere, dominirt über den Staat, das Allgemeine: sonst wäre dieser für jenen nicht das Ideal. Der Staat ist das Ideal der Ehr- und Herrschsucht. Aber indem der Mensch

das Allgemeine des Staats zu seinem besondern Interesse macht, um sich darüber zu erheben, wie hier der Präsident, richtet er sich zu Grunde. Eben so kommt das Ideal der Milford in Collision mit der wirklichen Empfindung ihrer Liebe. Sie flieht mit der Liebe im Herzen aus dem Lande. Die Resignation, das Ideal Louisens, erhält durch Ferdinands Eifersucht ihre Verwirklichung im Tode. Louise stirbt an ihrem Edelsinn und ihrer Liebe, durch den Geliebten selbst und mit ihm. Vor der Liebe verschwindet alle Selbst- und Eigenliebe; sie überwindet Alles, aber ihr Sieg ist hier der Tod, Liebe bis in den Tod. Strafe und Tod ist das Ende und Ziel des Ideals in Kabale und Liebe. Auch hier behält die Wirklichkeit den Sieg über das Ideal, durch die Liebe.

In Kabale und Liebe stellt sich der Kampf reiner, glühender Liebe dar, mit jener äußerlichen Convention des Lebens, die ihre selbstsüchtigen Zwecke verständig und kalt verfolgt. Wie jene die schwärmerische Leidenschaft ist, getrieben von der schönen Empfindung der Seele, in gegenseitiger Neigung und Hingebung, ist diese die finstere Alles auf sich beziehende Selbstsucht. Aber der schlechte Weltverstand scheitert an der Macht der Liebe, die aus dem Herzen kommt.

Wenn man sich in Kabale und Liebe nicht an die Leidenschaft hält, kommt nur Verkehrtes heraus. Denn der Inhalt ist nicht für den bloßen Verstand, wie für die Leidenschaft gleichgültig. Der Verstand mischt sich nur gar zu gerne in das Interesse der Leidenschaft. Lessing macht zu Shakspeare's Romeo und Julia die schöne Bemerkung, daß die Liebe selber diese Tragödie geschrieben habe. Aehnlich könnte man von Kabale und Liebe sagen, daß eifersüchtige Liebe dies Stück gedichtet.

Fiesko.

Schiller faßte die Idee zur Verschwörung des Fiesko ebenfalls, wie die zu Kabale und Liebe, zu Stuttgart in Arrest. Er scheint während dieser Prüfungszeit überhaupt sehr productiv gewesen zu seyn, denn er entwarf mehrere Pläne zu neuen Schauspielen, von welchen ihm Conradin von Schwaben und Fiesko zuletzt am meisten zusagten. Schiller entschied sich aber für das letztere Stück, und gibt als den Grund dafür an, daß Fiesko nach dem Zeugnisse Rousseau's einer der merkwürdigsten Charaktere der Geschichte sey. Er meinte zugleich, daß ein Schauspiel, worin Fiesko der politische Held wäre, der größten Verwickelungen fähig seyn dürfte.

Schiller studirte nun Alles, was auf Italien, besonders auf Zeit und Ort der Handlung Bezug hatte, wozu ihm die Bibliothek in Stuttgart hülfreiche Hand leistete. Als er mit dem Plane fertig war, schrieb er den Inhalt der Acte und Auftritte in derselben Ordnung nieder, wie sie folgen sollten, aber so kurz und trocken, als wenn er das Ganze zur Einleitung und Uebersicht für den Coulissendirector bestimmt hätte. Er arbeitete die einzelnen Auftritte und Monologe nach Lust und

Laune aus, und theilte sie dann seinen Freunden mit, um sich mit ihnen darüber besprechen zu können. Es ging aber in seiner trüben Stimmung mit Fiesko nur langsam vorwärts. So lange Fiesko nicht vollendet war, schien ihm die beabsichtigte Flucht nach Mannheim unausführbar, und außer dem Plan hatte er kaum die Hälfte des Stücks fertig. Er arbeitete aber so emsig, daß er dasselbe zu Anfang des Septembers fast für vollendet halten konnte, und entfloh mit Fiesko in der Tasche, und der schönen Hoffnung, daß er bald Muße genug zu den nöthigen Abänderungen und Ausmerzungen finden werde. Denn er glaubte sicher und fest, daß Fiesko in demselben Jahre noch werde gegeben werden, und er dafür entweder eine freie Einnahme erhalten werde, oder ein beträchtliches Honorar.

Schiller war kaum mit seinem Freunde in Mannheim angekommen, als Streicher sogleich Meiern von dem neuen Stücke Fiesko erzählte, das er als ein Stück pries, welches in vieler Hinsicht die Räuber übertreffen sollte. Schiller wurde darauf gebeten, sein Manuscript vorzulesen. Er verstand sich auch dazu, aber nur unter der Bedingung, wenn eine größere Anzahl von Zuhörern dabei gegenwärtig seyn würde. Die bedeutendsten Schauspieler des Theaters wurden zur Vorlesung eingeladen. Außer Iffland kamen auch Beil und Beck, und noch mehrere andere, die sich alle um einen großen Tisch herumsetzten. Ehe Schiller zu lesen anfing, schickte er eine kurze Geschichtserzählung voran, und eine Erklärung der vorkommenden Personen. Alle sahen den Dichter mit unverwandten Augen an. Der erste Act brachte nicht das geringste Zeichen des Beifalls hervor. Als

derselbe zu Ende war, ging Beil schon weg, die übrigen unterhielten sich von der Geschichte Fiesko's und von Tagesangelegenheiten.

Der zweite Act wurde ebenfalls ohne das geringste Zeichen von Lob und Beifall angehört. Alle standen auf, als Erfrischungen von Obst herumgegeben wurden. Einer von den Schauspielern, Frank, schlug sogar ein Bolzenschießen vor, wozu man auch Anstalten treffen wollte. Außer Iffland, hatten sich alle, nach Verlauf einer Viertelstunde, entfernt. Streicher wollte sich eben bei Meiern über diese ungewöhnliche und beinahe verächtliche Behandlung beklagen, als dieser ihn in ein Nebenzimmer zog, und in allem Ernste fragte, ob auch Schiller die Räuber wirklich geschrieben habe? Denn Fiesko wäre das Schlechteste, was er je gehört; unmöglich könnte derselbe Schiller, der die Räuber gedichtet, etwas so Gemeines und Elendes gemacht haben. Streicher suchte dagegen Meiern zu beweisen, daß Fiesko viel regelmäßiger für die Bühne gearbeitet wäre, als die Räuber, und Alles vermieden worden sey, was man an den letztern getadelt habe. Er würde, wenn er das neue Stück öfters gehört und durchgelesen hätte, dasselbe gewiß anders beurtheilen. Aber Meier blieb bei seiner Ansicht: es müßte ihm, als einem erfahrenen Schauspieler, zukommen, von einigen Scenen auf den Gehalt des Ganzen schließen zu dürfen. Sein Urtheil war: „Hat Schiller wirklich sowohl die Räuber als Fiesko geschrieben, so hat er alle seine Kraft an dem ersten Stück erschöpft, und kann nun nichts mehr als lauter erbärmliches, schwülstiges, unsinniges Zeug hervorbringen.“

Streicher war über dies Urtheil um so mehr verwundert und verlegen, als Meier in solchen Dingen nicht nur für einen sehr competenten Richter galt, sondern auch Schillers Freund war. Den ganzen Abend war von Fiesko weiter nicht die Rede. Schiller ging sehr verstimmt mit Streicher nach Hause. Meier hatte ihn bei'm Weggehen gebeten, ihm doch das Manuscript da lassen zu wollen. Er wollte doch gerne wissen, nachdem er die zwei ersten Acte gehört, welchen Ausgang das Stück nehmen würde. Schiller hatte die Bitte gewährt, aber machte sich, als er nach Hause gekommen war, Luft, sprach über den Neid, die Kabale und den Unverstand der Schauspieler, und daß er selbst als Schauspieler auftreten wollte, wenn er nicht als Schauspieldichter angestellt, oder sein Stück nicht angenommen werden sollte, „da doch Niemand so declamiren könnte, als er." Streicher ging am andern Morgen wieder zu Meier, der ihm schon entgegen rief: „Sie haben Recht! Fiesko ist ein Meisterstück, und weit besser bearbeitet, als die Räuber. Aber wissen Sie auch, was Schuld daran ist, daß ich und alle Zuhörer es für das elendeste Machwerk hielten? Schillers schwäbische Aussprache, und die verwünschte Art, wie er Alles declamirt. Er sagt Alles in dem nämlichen, hochtrabenden Tone her, ob es heißt: er macht die Thüre zu, oder ob es eine Hauptstelle seines Helden ist. Aber jetzt muß das Stück in den Ausschuß kommen, da wollen wir es uns vorlesen, und Alles in Bewegung setzen, um es bald auf das Theater zu bringen." Streicher eilte mit dieser Nachricht sogleich nach Hause, und theilte sie Schillern mit, aber verschwieg ihm den Grund des schlechten Erfolgs

der gestrigen Vorlesung, um ihn in seiner trüben Stimmung nicht noch mehr zu reizen. Er eröffnete ihm zugleich, daß sein Trauerspiel nun bald in lebendigen Gestalten vor ihm erscheinen werde.

Schiller konnte damals nur von Dalberg, der noch immer nicht von Stuttgart zurückgekommen war, eine günstige Wendung seines Geschickes hoffen. Da aber Dalbergs Rückkehr immer noch ungewiß schien, hatte er sich mit seinem Freunde Streicher unterdeß nach Frankfurt auf den Weg gemacht. Schiller schrieb von hier an Dalberg, daß seine öconomischen Verhältnisse durch die Flucht plötzlich zerrissen worden, daß er deshalb seine Schulden in Stuttgart nicht alle habe berichtigen können; daß er nun sein Vertrauen auf Mannheim gesetzt habe, und hoffe, durch sein Schauspiel sich nicht nur schuldenfrei zu machen, sondern auch in bessere Umstände zu bringen. Eine Schuld von 200 Gulden, die er wegen der Räuber in Stuttgart zurückgelassen, mache ihm viel mehr Sorgen, als wie er sich selbst durch die Welt schleppen solle, und er habe keine Ruhe, bis er sich von dieser Seite gereinigt hätte. Darum bitte er um das Einkommen der ersten Vorstellung, oder daß man ihm einen Preis bestimmen möge, der dem Werthe seines Schauspiels gemäß sey. Es würde ihm nicht schwer fallen, bei dem ersten Stücke, was er schriebe, die Rechnung wieder tilgen zu können.

Dalberg antwortete: „daß Fiesko erst ganz umgearbeitet werden müßte, bevor man sich weiter erklären könnte.“ Diese Antwort erschütterte unsern Dichter sehr, ohne daß er deswegen unwillig über Dalberg geworden wäre. Während er in Oggersheim an Kabale und Liebe arbeitete,

hoffte er, daß, wenn Fiesko erst für's Theater eingerichtet wäre, das Stück auch angenommen und honorirt werden würde; wo nicht, so wollte er es in Druck geben. Als Meier ihm aber sagte, daß man Fiesko ohne Zweifel annehmen werde, wenn das Stück um mehrere Scenen abgekürzt, und der fünfte Act beendigt seyn würde, machte er sich unverzüglich wieder an die Arbeit. Er schrieb an Dalberg: „Sobald ich freie Macht bekäme, das Stück noch außerdem nach meinem Sinne herauszugeben, wo ich den Theaterzweck ganz außer Acht setzen dürfte, sollte das Stück durch Herausnahme einer einzigen Episode in ein simples Theaterstück schmelzen." Dalberg machte darauf allerlei Anmerkungen zu Fiesko, die Schiller im Ganzen billigte. An den zwei ersten Scenen des zweiten Acts hatte er mit einer Art Widerwillen gearbeitet; auch fielen beide Scenen in der Umarbeitung unbeschadet des Stücks hinweg. Er sagt, daß die blühende Sprache auf der Bühne mehr als auffallend wäre, und die langen Monologe nicht wenig ermüdeten. Der fünfte Act sollte eine Hauptveränderung erleiden.

Ein Monat war bereits verflossen, und Fiesko noch immer nicht fertig. Streicher sagt, daß, wäre Schiller nicht gezwungen gewesen, Alles zu versuchen, um aus seiner Verlegenheit zu kommen, Fiesko schwerlich eher würde umgearbeitet worden seyn, als nach Vollendung von Kabale und Liebe. In den ersten Tagen des Novembers wurde Fiesko wirklich vollendet. Schiller hatte mit großer Mühe den Fehler wieder gut machen müssen, daß er früher nicht die Art des Schlusses bestimmt hatte, weshalb ihm die letzte Scene mehr Nachdenken

kostete, als das ganze übrige Stück. Das Stück mußte nun noch in's Reine geschrieben werden, wozu man ihm einen Regiments-Fourir vorschlug, der eine schöne Hand schrieb. In der ersten Bearbeitung war so Manches gestrichen, dazwischen hinein geändert worden, und neu hinzugekommen, daß die Anordnung dem Abschreiber nicht wohl überlassen werden durfte. Deshalb dictirte Schiller demselben in die Feder, aber wie sehr mag er überrascht gewesen seyn, als er Fiesko in Viesgo, Leonore in Leohnohre, Calcagno in Kallkahnia verwandelt sah, in den übrigen Eigennamen falsche Buchstaben erblickte, und die meisten Worte der gewohnten Orthographie zuwider fand. Er mußte nun selbst das ganze Stück in's Reine schreiben, und ging nach Vollendung dieser sauren Arbeit ruhig und zufrieden nach Mannheim, um es an Meier abzugeben. Nach seiner Empfindung hatte er nun Alles geleistet, was der Gegenstand erforderte; auch glaubte er den Wünschen Dalbergs genügt zu haben, denn er meinte, daß das Stück den Anforderungen der Bühne jetzt vollends gemäß wäre. Dalbergs Entscheidung erfolgte erst gegen Ende des Monats: „daß dieses Trauerspiel auch in der vorliegenden Umarbeitung nicht brauchbar sey, dasselbe folglich auch nicht angenommen, oder dafür etwas vergütet werden könne." Nachdem Schiller also abermals in seiner Hoffnung getäuscht worden, sagte er blos zu Meier, der die abschlägliche Antwort überbrachte: „er habe es sehr zu bedauern, daß er nicht schon von Frankfurt nach Sachsen gereist sey." Am meisten wandte man gegen den Schluß des Stücks ein, der weder den ersten Schauspielern genügen könnte, noch dem Publicum, und eine Empfindung zurückließe,

welche den Antheil, den man an dem Vorhergehenden genommen, bedeutend schwächte. Es scheint aber, daß alle Mitglieder des Theater-Ausschusses nicht streng dieser Meinung gewesen sind. Denn später, das Jahr darauf, fand Schiller im Theaterprotocoll ein Votum: „ob wohl dieses Stück für das Theater zu wünschen übrig lasse, auch der Schluß desselben nicht die gehörige Wirkung zu versprechen scheine, so sey dennoch die Schönheit und Wahrheit der Dichtung von so ausgezeichneter Größe, daß die Intendanz hiermit ersucht werde, dem Verfasser als Beweis der Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste eine Gratification von acht Louisd'or verabfolgen zu lassen." Das Votum war „Iffland" unterschrieben.

Bei der gänzlichen Veränderung des Fiesko, erzählt Streicher, waren die früher geschriebenen Scenen gar nicht beachtet, sondern wie jedes andre unnütze Papier behandelt worden. Mit diesen zusammen, und mit vielen andern Blättern, auf denen die Entwürfe zu Louise Millerin verzeichnet waren, wurde nichts weniger als schonend verfahren. Die Frau Wirthin, die diese Blätter gesammelt hatte, deren Sprache ihr ganz neu und ungewöhnlich schien, brachte dieselben zu einem Kaufmann, Namens Derain, welcher sie seinem Verwandten, dem Kaufmann Stein in Mannheim zeigte, der eine sehr reizende, in allen neuesten Werken der Poesie einheimische Tochter hatte. Streicher war ihrem Vater von Stuttgart aus empfohlen worden; so kam es, daß die Blätter ihm vorgelegt wurden, und was jedem Manne mit der größten Standhaftigkeit verweigert worden, das wußte das schmeichelnde Mädchen allmälig herauszu-

locken: das Geheimniß, wer der Dichter wäre. Herr Derain, dem das Geheimniß unter Gelobung tiefster Verschwiegenheit anvertraut worden, unterließ nicht, seine hohe Achtung für ausgezeichnete Dichter und Denker auf das Herzlichste kund zu geben, und wünschte nichts sehnlicher, als die Bekanntschaft eines noch so jungen und schon so berühmten Mannes zu machen. Natürlich wurde ihm die Bitte gewährt.

Schiller bot nun den Fiesko seinem Freunde Schwan zum Druck an. Dieser übernahm auch das Stück bereitwillig, und bedauerte nur, nachdem er es gelesen hatte, die vortreffliche Dichtung nicht höher als den gedruckten Bogen mit einem Louisd'or honoriren zu können. Denn er dürfte wegen der überall lauernden Nachdrucker auf keinen weitern Gewinn rechnen, als er von dem ersten Verkauf ziehen würde. So erhielt Schiller für Fiesko nur gerade so viel, als eben nöthig war, die Kreidestriche im Gasthause zu Oggersheim auslöschen lassen, und die Reise nach Bauerbach ohne Mangel antreten zu können.

Fiesko erschien im Jahre 1783, aber wurde erst nach Schillers Rückkehr von Bauerbach, und noch dazu neu umgeformt, in der Mitte des Januar 1784 in Mannheim aufgeführt. Man wandte Alles an, das Stück prachtvoll zu geben; aber das Ungelenke der Coulissen veranlaßte häufige Proben. Die Hauptrollen waren vortrefflich besetzt, Beck gab den Fiesko, Beil den Mohren und Iffland den Verrina. Mehrere Scenen erregten die größte Bewunderung; aber für das Ganze entschied man sich nicht sonderlich. Eine Verschwörung in den da-

mals noch so ruhigen Zeiten schien zu fremdartig. Auch hatte man ähnliche Erschütterungen, wie in den Räubern erwartet. Schiller schrieb an Reinwald: „Den Fiesko verstand das Publicum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. Aber in Berlin wurde das Stück 14 Mal innerhalb drei Wochen gefordert und gespielt. Auch zu Frankfurt fand man Geschmack daran. Die Mannheimer sagen, das Stück sey zu gelehrt für sie."

Wieland hatte in dieser Beziehung nicht so ganz unrecht, wenn er an Schiller schrieb: „Er hätte mit den Räubern nicht anfangen, sondern endigen sollen." Denn je gewaltiger und außerordentlicher die Räuber waren, desto Größeres erwartete man in derselben Art von den nächstfolgenden Stücken. Man beschwerte sich in Fiesko über Kälte. Die Schauspieler sagten laut, die Anstrengung in den Rollen stände in gar keinem Verhältnisse mit dem Beifall, der ihrer wartete. Zelter schreibt an Göthe: „Als Fiesko erschien, der hier von Fleck mit großem Beifall gespielt wurde, entstand eine Kühle in mir, die beinahe in Kälte überging, so daß ich nun am liebsten die Opern im Orchester des alten Döbbelin, sie mochten seyn, wie sie wollten, mitspielte." Der Grund, meint Schiller, warum Fiesko das Gemüth kälter lasse, als die Räuber, sey, daß das Ganze von einer Leidenschaft, nämlich von der des Ehrgeizes, dictirt wäre. Es schien ihm ein Vorzug des Stücks, daß dasselbe mehr mit Verstand als mit Gefühl geschrieben sey. Als er in Stuttgart an Fiesko arbeitete, sagte er schon: „meine Räuber mögen untergehen,

mein Fiesko soll bleiben.“ Er äußert sich über Fiesko näher so: „Ich habe in meinen Räubern das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurfe genommen. Hier versuche ich das Gegentheil, ein Opfer der Kunst und Kabale. Aber so merkwürdig sich auch das unglückliche Project des Fiesko in der Geschichte gemacht hat, so leicht kann es doch diese Wirkung auf dem Schauplatz verfehlen. Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, däucht mich, der politische Held in eben dem Grade kein Subject für die Bühne seyn, in welchem er den Menschen hintansetzen muß, um der politische Held zu seyn. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Gluth einzuhauchen, welche durch das lautere Product der Begeisterung herrscht, aber die kalte, unfruchtbare Staatsaction aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch wieder an das menschliche Herz anzuknüpfen — den Mann durch den staatsklugen Kopf zu verwickeln, und von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen — das stand bei mir. Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter, als mit dem Cabinet, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.“

Schiller benutzte zu seiner Tragödie mehrere historische Werke: die conjuration du Comte Jean Louis de Fiesque vom Cardinal von Retz, die histoire des conjurations, die histoire de Gènes und Robertsons Geschichte Karl V. Fiesko ist ein historisches Drama, es ist daher wohl nicht überflüssig, wenn wir kurz an die Geschichte der Republik Genua erinnern. Früher hieß

Genua Janua, die Pforte, denn ihr Hafen war der Eingang für alle Schätze des Mittelmeers, die die Inseln und Küsten desselben in so reichem Maaße darbieten. Die Stadt steht durch das Meer mit der ganzen Welt in Verbindung, und mit dem übrigen Italien durch die bochetta, oder engen Pässe, die sich durch die steil aufragenden, amphitheatralisch aufgethürmten Felsmassen hindurchziehen, an welchen sie liegt. Wegen des Reichthums, den so viele Länder in ihren Schooß ausschütteten, erhielt sie den Beinamen Superba. Ihre edlen Geschlechter, trieben wegen der Lage des Orts Handel, und reichen hoch in's Mittelalter hinauf. Im 13. Jahrhundert vernichteten sie Pisa nach einem langen Kriege, da dieser mächtige Handelsstaat mit Genua um den Handel im westlichen Mittelmeer eiferte. Genua beherrschte hierauf zwar die westliche Meeresküste, aber nicht auch den Osten; die westliche Küstenfahrt wurde aber dann erst recht einträglich, wenn noch der Levantehandel hinzukam. Deswegen entspann sich der Kampf Genua's mit Venedig, der lange Zeit mit abwechselndem Glücke geführt wurde. In der Erneuerung des griechisch-byzantinischen Kaiserthums erschien für die Republik Genua ein neuer Glücksstern. Bald schrieb sie Constantinopel die demüthigendsten Gesetze vor, und gebot über den Handel im schwarzen Meere, wodurch sie sich außerordentlich bereicherte. Als jedoch Constantinopel erobert wurde, verlor sie den Handel wieder, und sicherlich würde sie damals schon ganz gesunken seyn, hätte sie nicht die Handelswelt durch die Errichtung der St. Georgsbank an ihr Interesse zu knüpfen gewußt. Ferner war sie durch die Parteikämpfe der Welfen und

Ghibellinen schon mit sich selbst in Zwiespalt gerathen. Die Häupter der Welfen waren die Fieschi und Grimaldi, die der Ghibellinen die Spinola und Doria. Das Volk hatte sich allmälig durch den Kampf mit Mailand, und die Alliance mit Frankreich an Unruhe und Unordnung gewöhnt. Andreas Doria, der große Seeheld führte deshalb mit eben so viel schonender Weisheit als energischer Kraft eine neue Verfassung ein. Nachdem er diese neue Verfassung mit einem Rath von Zwölfen organisirt und veranstaltet hatte, daß der Staat unter seinem Vorsitz von acht Governatori und einem Rath von Vierhundert verwaltet werden sollte, mischte er sich zuletzt selbst unter die Senatoren. Die Verfassung erklärte alle nur einigermaßen ansehnliche Bürger für regierungsfähig; alle zwei Jahre sollte ein Doge gewählt werden. Das Volk schien nun beruhigt; aber der Ergeiz der reichsten und mächtigsten Familien ruhte nicht. Unter diesen zeichnete sich besonders Johann Ludwig Fiesko, Graf von Lavagna aus, der in den glücklichsten Verhältnissen lebend sich zum ersten Bürger der Republik empor geschwungen hatte. Er hatte aber einen großen Widerwillen gegen den jungen, eitlen Doria gefaßt, und dieser Haß wurde das Mittel und die Triebfeder, sich der Herrschaft des Staates bemächtigen zu wollen. Der Pallast Fiesko's lag auf dem höchsten Punkte um Genua, von dem man auf die Stadt und das Meer die freiste Aussicht hatte. Die Anhöhe, auf welcher der Pallast stand, heißt Carignano, welche Gegend von dem übrigen Stadttheile abgeschnitten ist. Der Hügel stößt an mehreren Punkten an die Stadtmauer an; oben sieht man auf die anmuthigen Landhäuser von

Albano herunter, auf das reizende Thal von Bisogno, und auf das weite Meer. Wegen der Höhe seiner Lage ist der Hügel von dem untern Stadttheile getrennt, den er beherrscht. Der prächtig gebaute Pallast des Grafen stand isolirt; deshalb konnte man auch in der Nachbarschaft nichts von den Zurüstungen Fiesko's und dem Waffengetümmel vernehmen. Schon lag Gianettino Doria mit vielen Stichen im Thore des Hafens ermordet, schon war der alte Doria entflohen, als Fiesko auf einem leichten Brette in eine Galeere springen wollte, um den Freiheitsruf der Galeerensclaven zu mäßigen. Aber das Brett schlug um, und er versank mit seiner schweren Rüstung im Schlamme des Meeres. Erst nach vier Tagen wurde sein Leichnam wieder aufgefunden; aber der Senat verbot ihn aus dem Schlamme zu ziehen. Nach zwei Monaten wurde er jedoch heimlich herausgezogen, und in die Meerestiefe versenkt. Die Verwandten und Anhänger Fiesko's wurden alle ohne Ausnahme hingerichtet.

Je objectiver der Boden der Handlung wird, desto schwieriger und ungenügender ist es, an der bloßen Subjectivität des Dichters festhalten, und Alles auf diese beziehen zu wollen. Eine solche Erklärung muß alsdann nothwendig gezwungen ausfallen. Hoffmeister sagt, daß der Dichter seinen eignen, großen politischen Charakter in der Person Fiesko's niedergelegt, und beruft sich dabei auf das Urtheil des General von Scharffenstein, wornach Schillers politischer Charakter mit seinem Dichtertalente um den Vorrang gestritten habe. Mit der Person Fiesko's habe Schiller eine höchst bedeutende Figur auf's Theater gebracht, die aber zum Theil rhe-

torisch gehalten sey, und mit sich selbst nicht übereinstimme. Dem Dichter sey hier seine eigene ausgezeichnete Verstandesbildung zu statten gekommen, die er in Gestaltung des Fiesko zur Verschlagenheit, Intrigue, Verstellung und berechneter Klugheit ausgesponnen habe. Aus dem oben angeführten Urtheile Schillers selbst, sieht man jedoch, wie Schiller den Stoff Fiesko's objectiv nahm; und aus dem Schreiben an Dalberg, wie weit er davon entfernt war, die subjective Seite seines Helden für seine particuläre Ansicht und Empfindung auszugeben. „Fiesko," schreibt er, „soll ein ganzes, großes Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes werden." Und er sagt ausdrücklich, daß er „Situationen für die Menschheit daraus entlehnt habe." Also nicht seine particuläre Neigung und Leidenschaft, sondern diese als allgemein menschliche ist das Pathos der Handlung. Nach der von Hoffmeister ausgesprochenen Ansicht kann es nicht auffallen, daß derselbe den Stoff von Kabale und Liebe über den des Fiesko setzen will. Es herrscht darin mehr subjectives Interesse. In Fiesko fangen schon die handelnden Personen an, mit ihren besonderen Zwecken sich einem allgemeinen, höheren Zwecke unterzuordnen. Die tragischen Personen sind nicht mehr nur Helden aus selbstsüchtigen Interessen, sondern werden Helden aus Zwecken, was ein großer Wendepunkt ist.

Schiller nennt die Verschwörung des Fiesko ein republikanisches Trauerspiel, und unterscheidet es dadurch auf das Bestimmteste von Kabale und Liebe, als einer bürgerlichen Tragödie. Bürgerliche Verhältnisse sind zwar nur im Staate möglich, aber sind nicht der Staat selbst, gehören besondern Ständen an, in welche

die Individuen sich so sehr hineinleben, und damit verwachsen, daß ihnen der Staat, das Ganze weniger gegenständlich ist. Ihr Interesse ist mehr subjectiv, als objectiv. Der Staat trat in den Räubern und in Kabale und Liebe noch nicht in der Form seiner selbst hervor; er zeigte sich mehr nur im Hintergrunde, als bloße Macht und Nothwendigkeit, worin die handelnden Personen mit allen ihren Idealen den Untergang fanden. Ideal und Wirklichkeit waren in den Räubern Extreme, Familie und Staat verhielten sich abstract einander gegenüber. In Kabale und Liebe hob sich die Abstraction auf, Familie und Staat bezogen sich im Besondern des Standes auf einander. Die Wirklichkeit war als Stand sich selbst entgegengesetzt; der eine Stand war das Ideal des andern, aber jeder Stand ging, über sich hinausstrebend, zu Grunde. Denn das Interesse der Stände war nur ein besonderes Interesse, wogegen die Wirklichkeit des Staats das Ganze ist. In den beiden ersten Stücken war das Verderben der handelnden Personen, daß sie das Ganze zum Mittel ihrer Verkehrtheit, ihres selbstsüchtigen Strebens herabsetzten. Anstatt Mittel, ist der Staat aber Zweck, und deshalb Zweck der handelnden Personen; ihre Bestimmung ist, sich zum Mittel dieses Zwecks zu machen. Nur auf diese Weise gewinnen sie einen Zweck, der kein verkehrter, selbstsüchtiger Zweck ist. In den beiden ersten Stücken war das tragische Bewußtwerden von der Wirklichkeit des Staats das Pathos der Handlung; damit hört der Staat auf, bloße Macht und Nothwendigkeit zu seyn, und tritt als bewußte Wirklichkeit aus seinem Hintergrunde hervor. In Fiesko fängt der Staat schon an, Zweck der handelnden Personen zu werden.

Die Form der Wirklichkeit bringt es mit sich, daß das Drama ein historisches ist, und die substanzielle Natur des Staats zum Pathos der Handlung macht. In den Räubern und in Kabale und Liebe zeigte sich der Staat als die Macht der Wirklichkeit über alle besondern Interessen; diese sind in der Einheit desselben erhalten, nicht vernichtet, sind organische Bestandtheile des Staates selbst, nicht mehr abstract demselben entgegengesetzt. Der Staat ist als bewußte Wirklichkeit auch Stätte der Freiheit, die nicht mehr abstract, kein Sollen ist, blos in der Gesinnung des Menschen, oder innerlich, wie in den Räubern, sondern als eine vorhandene Wirklichkeit gesetzlich bestimmt. In den beiden ersten Stücken war die Freiheit und das Ideal blos subjectiv und willkürlich, ohne Wirklichkeit. Sie sollte erst wirklich werden. Mit der Wirklichkeit des Staats wird auch die Freiheit eine andere. Indem der Mensch den Staat in's Bewußtsein, in seine Gesinnung aufnimmt und als Zweck erkennt, fängt er an, sich erst wirklich frei zu wissen. Der Staat ist wirkliches, allgemein geistiges Leben, erst im Staate ist die Freiheit, durch das Gesetz bestimmt und anerkannt, wahrhaft persönlich. Der Staat ist die selbstbewußte Wirklichkeit eines jeden, und deshalb auch der wahre Boden für die Freiheit.

In den Räubern sollte der selbstbewußte Mensch in seinem Denken und Wollen der Welt und ihrer Wirklichkeit gegenüber frei seyn. In Kabale und Liebe war der besondere Stand das Ideal; aber das Einzelne und Besondere war dem Allgemeinen des Staats gegenüber abstract und machtlos. Weil sie aber die Elemente des Staats bilden, treten sie in Fiesko, als der Tragödie

der Wirklichkeit des Staats, wenn nicht dem Staate abstract entgegen, doch in demselben strebend auf. Die Form des Staats, worin dies besonders möglich ist, ist die der Republik. Mit der politischen Freiheit tritt abermals der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit hervor, aber als der Gegensatz des Staates selbst.

Die Bestimmungen dieses Gegensatzes sind jene Elemente, die in ihrem Streben als Freiheit und Nothwendigkeit einander gegenüber treten; jene in der Form des Ideals, diese in der Form der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit war schon in Kabale und Liebe als das Besondere des Standes sich selbst entgegengesetzt; jetzt gehören Freiheit und Nothwendigkeit der bewußten Wirklichkeit des Staates an, und sind deshalb politisch. Die Freiheit ist keine bloße Willkür mehr, sondern ist berechtigt, und ebenfalls ist die Nothwendigkeit für das Bewußtsein nicht mehr abstract. Freiheit und Nothwendigkeit, Ideal und Wirklichkeit stehen in selbstbewußter Form einander gegenüber. Wegen dieser Form ist die Nothwendigkeit ebenfalls ein freier, persönlicher Act, tyrannische Macht und Gewalt. Die Freiheit im Staate kommt mit sich selbst als Freiheit und Nothwendigkeit in Widerspruch.

Um die politische Freiheit zum Pathos der Handlung zu machen, konnte unser Dichter keinen schöneren Stoff auswählen, als die Verschwörung des Fiesko in Genua ist. Denn die Geschichte enthält den Gegensatz politischer Freiheit und tyrannischer Gewalt in den historischen Personen auf das Glücklichste ausgedrückt. Die Republik ist von allen Formen des Staats dem Streben nach Herrschaft am meisten ausgesetzt, dem die Freiheit ent-

gegenstrebt. So lange dies Streben im Staate möglich ist, bleibt er Gegenstand und Ziel persönlichen Interesses und subjectiver Leidenschaft. Fiesko vereinigt das Pathos der beiden ersten Stücke in einer Einheit. In Fiesko ist dasselbe Streben, die Wirklichkeit umzugestalten, wie in den Räubern, und zwar durch Intrigue, wie in Kabale und Liebe.

Aus diesem Streben ergibt sich die Charakteristik der handelnden Personen. Wie Karl Moor, hat auch Fiesko die Groß-Mann-Sucht. Zu dem Mohren, den Gianettino Doria bestochen hat, ihn zu ermorden, sagt er: „Dein Ungeschick ist mir ein Unterpfand, daß ich zu etwas Großem aufgehoben bin, darum bin ich gnädig und du gehst frei aus." Er ärgert sich, daß Gianettino dem Mohren nur 100 Zechinen gegeben hat, daß sein Kopf nicht mehr werth seyn soll; er ist großmüthig und gibt demselben 1000, und eben so viel jährlich, damit er bei ihm bleibe Der Mohr kundschaftet nun aus, daß Genua „groß" von ihm denke, daß Genua's „großer Mann" den Fall der Republik verschlafe, daß alle den Staat beklagten, der ihn verloren habe. Fiesko ist auch im Bewußtsein Anderer ein großer Mann. Er kann es nicht dulden, daß irgend Jemand, am wenigsten ein Doria ihn an Großmuth übertreffen soll. Aber Fiesko strebt auch nach Herrschaft, wie der Präsident in Kabale und Liebe. Die Groß-Mann-Sucht Fiesko's unterscheidet sich von der Karl Moors dadurch, daß sie zugleich Herrschsucht ist. Wenn er auch, wie Karl Moor, die Freiheit liebt, und für sie streitet, so ist er doch als der politische Freiheitsheld zugleich der mögliche Herrscher. Freiheit und Nothwendigkeit sind beide in ihm auf gleiche Weise individua-

lisirt. Fiesko hat, nach Herrschaft strebend, denselben Weltverstand, wie der Präsident in Kabale und Liebe; denn er täuscht alle, sowohl den arglistigsten Despoten als die Verschworenen und Julia. Obwohl er seinen Zweck ohne Intrigue nicht erreichen kann, so ist er doch zu edel, sie zum Zweck zu machen, wie der Präsident in Kabale und Liebe. In all' seiner Heuchelei ist immer noch der Zweck erkennbar: „Ich weiß es, göttliche Julia, daß ich nur Ehrfurcht gegen Sie fühlen sollte. Meine Vernunft heißt mich das Knie vor dem Blute Doria beugen, aber mein Herz betet die schöne Julia an. Eine Verbrecherin ist meine Liebe, aber eine Heldin zugleich, die kühn genug ist, die Ringmauer des Rangs zu durchbrechen, und gegen die verzehrende Sonne der Majestät anzufliegen." Zu den Verschworenen sagt er: „Genua ist mürbe, das Heldenfeuer der Patrizier klemmt sich in Ballen levantischer Waaren. Genua kann nicht mehr frei seyn, muß von einem Monarchen erwärmt werden. Genua braucht einen Souverain, also huldigt dem Schwindelkopf Gianettino!" Und zu sich selbst spricht er: „Welch' ein Aufruhr in meiner Brust! welche heimliche Flucht der Gedanken — Republikaner Fiesko? Herzog Fiesko? — Gemach — hier ist der jähe Hinuntersturz, wo die Mark der Tugend sich schließt, sich scheiden Himmel und Hölle. — Daß sie mein sind, die Herzen von Genua? Daß von meinen Händen dahin, dorthin sich gängeln läßt das furchtbare Genua? Ein Diadem erkämpfen ist groß; es wegwerfen ist göttlich. Geh unter, Tyrann! Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger." Aber die Herrschsucht läßt ihn weder ruhen noch rasten. Er sieht die Sonne über

Genua aufgehen, und den Morgen feurig aus der See auftauchen: „Wilde Phantasien haben meinen Schlaf aufgeschwelgt — mein ganzes Wesen krampfig um meine Empfindung gewälzt. — Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua! und die kleinern Seelen sollten sich nicht unter die große versammeln? — Aber ich verletze die Tugend. Tugend? — Der erhabene Kopf hat andere Versuchungen, als der gemeine. — Diese majestätische Stadt! Mein! und darüber emporzuflammen, gleich dem königlichen Tag, und darüber zu brüten mit Monarchenkraft — Es ist schimpflich, eine volle Börse zu leeren — es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde. Gehorchen! — Herrschen! — ungeheure, schwindlichte Kluft — Legt Alles hinein, was der Mensch Kostbares hat — Gehorchen und Herrschen! Sein und Nichtsein! — tief unten den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande zu lenken — die unbändigen Leidenschaften des Volks mit dem weichen Spiele des Zügels zu zwingen — den emporstrebenden Stolz der Vasallen mit Einem — Einem Athemzug in den Staub zu legen, wenn der schöpferische Fürstenstab auch die Träume des fürstlichen Fiebers in's Leben schwingt! — Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseyns verschlungen. — Ich bin entschlossen." Nach diesem politischen Monolog fordert er von den Verschworenen, daß sie das Wörtchen unter der Fahne kennen sollen, das Wörtchen Subordination. Wenn er nicht ihre Köpfe drehen kann, wie er will — wenn er nicht der Souverain der Verschwörung seyn soll, will er nicht Mitglied der Ver-

schwörung seyn. „Zwei meiner Ahnherrn," sagt er, „trugen die dreifache Krone, das Blut der Fiesko fließt nur unter dem Purpur gesund. Die Grafen von Lavagna sollen aussterben, sollen Fürsten werden."

Wie Lady Milford in Kabale und Liebe die Groß-Weib-Sucht hatte, so hat Leonore, die Gemahlin Fiesko's, die Groß-Damen-Sucht. Fiesko ist nicht weniger ihr Ideal eines großen Mannes, als Karl Moor das Ideal Amalia's war, nur daß Fiesko das politische Ideal ist, Karl Moor das Ideal eines Menschen. Fiesko war, als Leonore noch Mädchen war, schon der Gegenstand ihrer Eifersucht, und der andern Mädchen Genua's. „Und nun mein ihn nennen! Verwegnes, entsetzliches Glück! Mein Genua's größter Mann, der alle Größe seines Geschlechts im lieblichsten Schmelze verband. — Als ich am Altar stand, seine Hand in meine gelegt, hatte ich den Gedanken — Dein Fiesko wird Genua von seinem Tyrannen erlösen; ich bin ein Weib, fühle den Adel meines Bluts, kann es nicht dulden, daß dieses Haus Doria über unsre Ahnen hinauswachsen will." Leonore wird aus Liebe zu ihrem Gemahl eine politische Heldin. Tieck nennt sie das geschwächte Bild der Amalia in den Räubern. Sie ist zwar nicht so dithyrambisch, als diese, aber prophetisch, sie ahnt die Zukunft. Fiesko, sagt sie, werde sich zum Herzog machen, aber den Rebellen sey nicht zu trauen. Sie fürchtet zugleich, was sie wünscht, lebt in banger Erwartung: „Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme. In dieser stürmischen Zone des Throns verdorrt das zarte Pflänzchen der Liebe. Das Herz des Menschen ist zu enge für zwei allmächtige Götter, die sich gram sind.

Liebe hat Thränen und kann Thränen verstehn; Herrschsucht hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt; Liebe hat nur ein Gut, thut Verzicht auf die übrige Schöpfung; Herrschsucht hungert bei'm Raube der ganzen Natur — Komm zurück! Ermanne dich! Entsage! Die Liebe soll dich entschädigen. Kann mein Herz deinen ungeheuren Hunger nicht stillen — o Fiesko! das Diadem wird noch ärmer seyn." — Leonore will entsagen, weil sie fürchtet, ihren Gemahl zu verlieren. Eine so große Heldin der Entsagung, wie Louise in Kabale und Liebe, ist sie nicht. Sie ist auch nicht so schwach, wie man meint; als der Schuß fällt, das Zeichen des Aufruhrs, wirft sie sich mitten unter die Kämpfenden, aus Liebe zu ihrem Mann; und ruft aus, indem sie die Glocke vom Thurme der Dominikaner wimmern hört: „Wie entzückend, in dieser Sturmglocke spricht mein Fiesko mit Genua. Wie mein Herz höher wallt, Miethlinge hüpfen hinter seinem Namen, und sein Weib sollte zaghaft seyn? Nein, eine Heldin soll mein Held umarmen. Mein Brutus soll eine Römerin umarmen. Ich bin Porzia." Abermals stürzt sie sich mit den Worten: „Fiesko und Freiheit" in den Kampf, und findet den Tod von der Hand Fiesko's selbst, ihres Gemahls, der sie wegen ihres Scharlachmantels im Getümmel für den Tyrannen Gianettino Doria hält.

Andreas Doria ist wirklich ein großer Mann, der sich durch seine Tapferkeit und Verdienste um den Staat zur höchsten Würde der Republik erhoben hat. Fiesko sagt: „Mußt ich diesen Mann stürzen, eh' ich lerne, ihm zu gleichen." Und Leonore: „Jener sanftmüthige

Andreas, es ist eine Wollust, ihm gut zu seyn — mag immer Herzog von Genua heißen." Er liebt den Staat und seine Genueser, wie ein Vater seine Kinder liebt, ähnlich wie der alte Moor seine Untergebenen. Er liebt aber auch seine Familie, seinen Stamm; darum erzieht er seinen Neffen Gianettino zum Herzog. Er möchte gar zu gerne, wie der Präsident in Kabale und Liebe, seinen Stamm auf den Thron erheben; hat aber in dem eignen Herzen den Wurm seines Verdienstes ausgebrütet. Denn Gianettino hat nicht gelernt, den Staat und seine Gesetze zu respectiren; darum verwünscht der alte Doria seine gottlose Liebe zum Neffen, die ihm die Liebe seiner Genueser geraubt.

Die Sanftmuth des alten Andreas ist dem Fiesko furchtbar, der Trotz Gianettino's ist ihm lächerlich. Dieser, der künftige Herzog, ist frech und hochmüthig. Er achtet kein Gesetz, sondern will tyrannisch seinen Eigenwillen zum Gesetz machen. Sein Oheim sagt, er trampelt, wie ein Gassenjunge, auf die Gesetze; mitten in ihrem Tempel spie er die majestätische Gerechtigkeit an. Ganz Genua zittert vor ihm. Er sagt zu Lomellino: „Du sollst Procurator werden, das ist so viel, als alle Stimmen der Signoria." Wenn diese zur Dogenwahl versammelt seyn wird, will er die zwölf Senatoren durch einen Schuß hinstrecken, und sich huldigen lassen. Er nennt seinen Oheim einen alten Mann, der zum Herrscher zu schwach sey.

Julia Imperiali ist eben so gefallsüchtig, als ihr Bruder Gianettino herrschsüchtig ist. Sie ist stolz und übermüthig, wie dieser, sie weiß nur zu gut, daß ihr Oheim Doge von Genua ist. Sie hängt dem Fiesko,

welchen sie liebt, ihr Bild um, mit den Worten: „So Sklave! trage die Farbe deines Herrn!" Lange kämpft sie mit ihrem Stolz, ihm ihre Liebe zu gestehen; als sie dies thut, sieht sie sich in seiner Liebe zu ihr getäuscht; und zugleich ihr Verbrechen enthüllt, da sie Leonoren hat durch Gift tödten lassen wollen. Sie verwünscht dieselbe und prophezeiht ihr, daß Fiesko sie und sich selbst verderben werde.

Verrina ist der eigentliche Republikaner, der ächte Freiheitsheld. Fiesko sagt, er ist hart wie Stahl, und ist ein Ehrenmann. Seine Väter fochten die Schlachten des Staats, und seine Mütter waren Muster der Genueserinnen. Die Ehre erbte von Geschlecht zu Geschlecht, und ist das einzige Capital seines Stammes. Und diese Ehre, sein einziges Gut, hat Gianettino verbrecherisch gekränkt. Verrina will ihn in der ersten Leidenschaft mit dem Schwerte durchbohren, aber ist zu edel, solche Rache zu nehmen, da noch Gerechtigkeit in Genua ist. Er sieht die gekränkte Ehre als einen Wink der Vorsehung an, wodurch Genua frei werden soll. Alle seine Leidenschaften concentriren sich in der einen, in der Liebe zum Vaterlande. Verrina hat ebenfalls die Groß-Mann-Sucht, aber ist nicht, wie Fiesko herrschsüchtig. Er ist betrübt, daß er der einzig große Mann in Genua ist, und eröffnet seinem Vertrauten Bourgognino, daß Fiesko sterben müsse, damit Genua frei sey. Der Mann, dessen Lächeln Italien irre führe, werde nicht seines Gleichen in Genua dulden. Den Tyrannen werde Fiesko stürzen, das sey gewiß, aber Fiesko werde Genua's gefährlichster Tyrann werden. Er erkennt zwar in Fiesko den großen Mann, aber kann es nicht sehen,

daß die andern Verschwornen sich ihm zu Füßen werfen. „Fiesko," spricht er, „mein Geist neigt sich vor dem deinigen — mein Knie kann es nicht — du bist ein großer Mensch; — aber — Steht auf Genueser!" Nachdem Fiesko gesiegt, und Bourgognino den Gianettino im Kampfe getödtet, sagt er zu diesem: „Deinen Tyrannen hast du weggeschafft, überlaß mir nun den meinigen." Aber Fiesko ist sein Freund, ihre Herzen schlugen brüderlich zusammen: ein Gedanke, sagt er, ungeheuer genug, eine Mannesbrust zu sprengen. Der Anblick der Majestät fällt wie ein schneidendes Messer zwischen ihn und den Herzog. Fiesko will nach wie vor sein Freund und Bruder seyn, eher aber soll die Nachwelt seine Gebeine auf dem Rade zusammenlesen, als sie aus dem Kirchhof eines Herzogthums graben. Verrina bittet, beschwört ihn auf seinen Knien, den Purpur wegzuwerfen, aber vergebens. Deshalb stürzt Verrina ihn von einem Brette in's Meer, das zu einer Galeere führt, und über welches Fiesko gehen will, den Sklaven die Freiheit zu verkünden.

Unter den übrigen Verschwornen, die mehr oder weniger für die Freiheit begeistert sind, zeichnet sich besonders Bourgognino aus. Der Mohr Hassan ist ein drolliger Bandit, und hat einen Anstrich von Humor, aber der niedrigsten Art. Das Komische ist überhaupt nicht Schillers Element, und wenn es bei ihm erscheint, ist es mehr nur Witz und verständige Laune, als jene Seligkeit des Gemüths, die Himmel und Erde versöhnt.

Auch gegen Fiesko hat die Kritik allerlei vorgebracht, und kann wirklich Manches daran aussetzen. Wie schon

erinnert, war gleich der Haupteinwand gegen das Stück der, daß dasselbe mehr verständig geschrieben sey, als gefühlvoll, das Ganze viel zu regelmäßig sey. Der Plan ist wirklich verständiger, als in den früheren Stücken ausgeführt, und die Charakteristik mehr entwickelt. Aber man fand die Monologen zu gedehnt, obwohl vorzüglich abgefaßt; obwohl sie das Gemüth, von einer Leidenschaft dictirt, mehr oder weniger kalt lassen, so meint doch Schiller, daß die Steigerung des Ehrgeizes die Phantasie genugsam beschäftigen könne. A. W. v. Schlegel nennt Fiesko im Entwurf das verkehrteste Stück, und in der Wirkung das schwächste. Aehnlicher Weise bemerkt Gutzkow, wie schwer es unserm Dichter geworden sey, die Thatsachen vom Mittelpunkt aus zu sichten und zu ordnen, wie er an dem Stoff so viel herum geschnitten habe. Hegel rechnet Fiesko schon zu den Schillerschen Stücken, in welchen die Hauptgestalten erhabner erscheinen, weil sie sich einen substanziellen Gehalt zu eigen machen. Dies ist richtig, aber mit der Einschränkung, daß Fiesko nur den Uebergang aus den particulären Interessen macht.

Man hat auch das Verhältniß der handelnden Personen zu einander getadelt. Den Contrast derselben man will zu schneidend finden, was vielleicht eher von den weiblichen Charakteren gelten mag, als von den männlichen. Hoffmeister hat besonders die zu lose Motivirung mancher Scenen bis zur Unwahrscheinlichkeit steigern und verwerfen wollen. Dahin rechnet er vor Allem das blinde Vertrauen Fiesko's zum Mohren, der ihn ermorden will, und die Unbesonnenheit, daß er ihn entläßt, als er ihm am gefährlichsten werden kann.

Auch gehöre hierher der Tod Leonorens, durch ihre unglaubliche Schwärmerei herbeigeführt, und Fiesko's Benehmen dabei. Alles das sey blos gemacht, und nicht natürlich. Man könnte noch viel dem Aehnliches hinzufügen, und fragen, ob wirklich der Tod Leonorens zur Entwickelung des Plans und der Charaktere nöthig, oder nicht vielmehr überflüssig sey? Ferner, ob es wohl des Unglücks und der Schande Bertha's bedurft hätte, Verrina, ihren Vater zur That und Handlung zu bewegen? Aber man fragt nur so, wenn man die Sache blos verständig nimmt, und nichts durch die Leidenschaft zu erklären weiß.

Daß Schillern am meisten der Schluß des Stücks zu schaffen machte, ist schon erwähnt worden. Er meinte, daß die geschichtliche Katastrophe des Complotts, worin der Graf am Ziel seiner Wünsche durch einen unglücklichen Zufall zu Grunde gehe, durchaus verändert werden müßte. Das Drama duldete den Finger des Ungefährs so wenig, als den der unmittelbaren Vorsehung. Schiller wunderte sich, warum noch kein tragischer Dichter diesen Stoff bearbeitet habe, wenn er nicht den Grund in jener dramatischen Wendung fände. Höhere Geister sähen die zarten Spinnweben einer That durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen, und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen — wo der Mensch nichts, als das in freien Lüften schwebende Factum erblickte. Aber der Künstler wählte für die kurze Geschichte der Menschheit, die er belehren wollte, nicht für die scharfsichtige Allmacht, von der er lernte. Er hielte dafür, daß das Ende Fiesko's tragisch, und der Würde des Ganzen an-

gemessen seyn müßte. Aber wie, durch wen, und auf welche Art? Darüber konnte er lange nicht mit sich einig werden. So geschah es, daß er das Frühere zuerst ausarbeitete, die Katastrophe des Stücks nicht errathen lassen, und deshalb jene Zweifel zuletzt entscheiden wollte.

In Betreff der Handlung scheint dies die Veranlassung gewesen zu seyn, warum nun das Interesse so getheilt ist. Es ist zwar dem Ganzen vortheilhaft daß der Dichter nicht dem historischen Factum gefolgt ist, wornach Fiesko durch Zufall ertrinkt. Es ist poetischer, daß durch Fiesko's selbstsüchtiges Streben Verrina's Entschluß gestärkt und befestigt wird, ihn zu vernichten, daß Fiesko durch seine That und Handlung, durch sich selbst umkommt. Es fragt sich nur, ob sich damit auch jenes Interesse entschuldigen läßt? Das Hauptinteresse der Handlung beruht unstreitig auf Fiesko, als dem Befreier Genua's; aber nach dem Falle des Hauses Doria tödtet Verrina den Fiesko, um die Republik erst wahrhaft zu befreien. Der letzte Zweck der Handlung war also nicht die Befreiung Genua's durch Fiesko, sondern die Befreiung von diesem Befreier. So scheint es, hält man einseitig an der republikanischen Form des Staats fest, wenn man von dem Werden desselben zur monarchischen Form abstrahirt. Weil dann nicht Fiesko das höchste Interesse ist, nicht das Werden der Republik zur Monarchie, sondern die bloße Republik, wären wir so lange nur getäuscht worden. Der wahre Grund blieb verborgen, bis an's Ende, obwohl er offenbar schien. In den früheren Acten sind wohl einige, aber blos historische Winke gegeben, die, weil sie nicht durch

die Handlung motivirt sind, die Sache nur verwirren. Da sie das Interesse nicht leiten, stören sie dasselbe; es hätte dies gleich anfangs in die Handlung verwebt werden sollen.

In Fiesko ist schon eine substanziellere Gesinnung, als in den Räubern und in Kabale und Liebe, weshalb auch die subjective Empfindung darin mehr zurücktritt. So sehr auch die Liebe Unendlichkeit der Empfindung ist, so ist sie diese doch nur für die Liebenden. Auf diese beschränkt, kann sie nur durch die schöpferische Phantasie zur Schönheit erhoben, allgemeines Interesse haben. Die Phantasie und Poesie verwendet alle Wirklichkeit des Lebens zum Schmuck der Liebe, ihre schöne Empfindung zu einer ganzen Welt erweiternd. Aber die Wirklichkeit verlangt eine andre Liebe, als die subjective, schöne Neigung ist, die Liebe zum Objectiven. An die Stelle der schönen Liebe tritt in Fiesko deshalb die Liebe zum Staat. Die Liebe erscheint zwar auch in Bourgognino's Neigung zu Bertha, und in Julia's argem Herzen getrübt. Aber in Fiesko ist mehr die Ehre, als die Liebe das Pathos der handelnden Personen. Wie in Kabale und Liebe, treten auch in Fiesko Familien einander gegenüber, aber als gleiche; darum ist nicht der Stand das Ideal, sondern der Staat. Die Herrschaft des Staats ist das Ideal des Genuesischen Adels; die kämpfenden Familien sind politische, nach dem Throne strebende Häuser, die über das Besondere des Standes ihre Herrschaft geltend zu machen suchen, und dadurch mit einander in Widerstreit kommen.

In Kabale und Liebe waren der Adel= und Bürgerstand in Zwiespalt. In Fiesko ist der Adelstand mit sich selbst in Widerstreit um die Herrschaft des Staats,

aber als Stand, der seines Gleichen neben sich hat; daher die Möglichkeit, daß auch diese sich zur Herrschaft des Staats erheben können, und wirklich darnach streben. Der alte Andreas hat sich und seinen Stamm zur höchsten Würde des Staats erhoben, durch Tapferkeit und Edelmuth, dadurch unterscheidet er sich wesentlich von dem Präsidenten in Kabale und Liebe. Das Haus Doria hat an der Spitze des Staats das Höchste erreicht, was es als Stand zu erreichen fähig ist. Mit der Herrschaft des Staats ist zugleich die Möglichkeit vorhanden, daß der Stand bloßer Stand zu seyn und zu bleiben aufhöre. Darum sind Gianettino und Julia gegen den übrigen Adel übermüthig. Andreas Doria möchte seinen Stamm auf der Höhe des Staats auch erhalten; in dieser Absicht erzieht er seinen Neffen zum Herzog von Genua, worin schon die Tendenz liegt, die republikanische Form des Staats, wo möglich, ändern zu wollen.

Dies Streben geht aus der Stellung des Hauses Doria nothwendig hervor. Der Stand an der Spitze des Staats, und doch Stand, widerspricht sich. Deshalb strebt er, sich mit der Herrschaft des Staats zu identificiren, und sucht die Möglichkeit des Strebens Anderer nach der Herrschaft abzuschneiden. Er muß darnach trachten, nicht blos möglich und vorübergehend zu herrschen, sondern wirklich und ausschließlich. Aber dies Streben kommt nothwendig in Collision mit dem Staate selbst, erscheint tyrannisch. Der Druck erzeugt Patrioten, die sich's zur Pflicht machen, den Staat von der Tyrannei zu befreien. Hiermit ist wieder die Möglichkeit des Strebens nach Herrschaft eröffnet, was sich in

Fiesko zeigt, dessen Haus und Stamm an Adel den Doria nichts nachgibt. Es scheint so, Fiesko will keine Herrschaft, denn er will die Republik vom Tyrannen befreien; er will sie aber nur befreien, um selbst einer zu werden. Er will die Freiheit, aber mit der Freiheit sich selbst; will die Freiheit der Republik, und will sie auch nicht. Im Befreier steckt gewöhnlich schon der Herrscher verborgen. Dem Fiesko ist die Befreiung des Staats nicht der Zweck, sondern blos Mittel seiner Herrschsucht. Aber die Patrioten wollen die Freiheit um ihrer selbst willen; ein solcher Mann ist Verrina, der die Freiheit blos um ihretwillen liebt, nicht um seinetwillen. Verrina will nichts als die Republik, er würde, wie Cato ihren Untergang nicht überleben.

Die Schuld der Häuser Doria und Fiesko ist, daß sie in dem Staat besonders ihre selbstsüchtigen Interessen verfolgen. Das Streben nach Herrschaft, die Schuld, mit der Freiheit das Entgegengesetzte zu wollen, richtet sie zu Grunde. Gianettino fällt im Kampfe während des Aufruhrs, den seine Willkür und Gewalt angeregt. Deshalb kann der Herzenswunsch des alten Andreas, seinen Stamm zum Herrscherstamm erhoben zu sehen, nicht erfüllt werden. Ferner kehrt sich der Aufruhr, das Mittel Fiesko's, die Herrschaft an sich zu reißen, gegen ihn selbst, führt seinen und seiner Gemahlin Tod durch ihn herbei. Er bereitet sich durch sein Streben nach Herrschaft selbst den Untergang.

Oben ist bemerkt worden, daß Schiller den Fiesko gleich Anfangs in Mannheim, aber in einer andern Gestalt, auf die Bühne brachte. Diese neue Umgestaltung, sagt er, habe er aus Rücksicht gegen das Publicum vorge-

nommen. Er ließ, wie früher bei den Räubern, eine Erinnerung an das Publicum folgenden Inhalts drucken: „Eigentlich sollte das Tableau für den Künstler reden und er selbst die Entscheidung hinter dem Vorhang erwarten. Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, das Urtheil der Zuschauer für meine Manier zu bestechen, und der Faden des Trauerspiels liegt nicht sehr versteckt. Dennoch setze ich einen zu großen Werth in die Aufmerksamkeit meines Publicums, als daß ich ihm nicht auch die wenigen Augenblicke sollte zu retten suchen, die darauf gehen würden, bis er ihn fände."

„Fiesko ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielenden Handlungen und Charaktere gleich Strömen nach dem Weltmeere hinsenken — Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug — Fiesko, ein großer, fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müssiggangs in stiller, geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist aus dem Chaos, einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenpläne und wüthende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife, vollendete Werk vor erstaunenden Augen stellt, und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziele unfehlbar entgegenlaufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als seines Gleichen zu finden — der stolzer darauf ist, sein eignes Herz zu besiegen, als einen furchtbaren Staat — Fiesko, der zuletzt den verführeri-

schen, schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft, und eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger, als der Fürst seines Volks seyn."

„Man erwartet vielleicht, daß ich die Freiheiten rechtfertige, die ich mir in diesem umgeformten Fiesko gegen die historische Wahrheit — ja meine erste Darstellung selbst erlaubte. — Nach jener sowohl, als nach dieser arbeitet der Graf auf den Umsturz der Republik, in beiden kommt er in der Verschwörung um. Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtsschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Dichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strenge historische Genauigkeit auf. — Der Genueser Fiesko sollte zu meinem Fiesko nichts, als den Namen und die Maske hergeben — das Uebrige mochte er behalten. — Ist es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte? wenn er unglücklicher war? Müssen meine Zuschauer diese verdrüßliche Wendung entgelten? Mein Fiesko ist allerdings nur untergeschoben; doch was kümmert mich das, wenn er nur größer ist, als der wahre — wenn mein Publicum nur Geschmack an ihm findet? — Warum ich aber jetzt meiner eignen ersten Schilderung widerspreche, die den Grafen durch seine Herrschsucht umkommen läßt, ist eine andre Frage. Es mag nun seyn, daß ich zur Zeit, wo ich jenen entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen — vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinanderlöst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer,

der augenblicklich genießen muß, und reizender ist es nun doch, mit dem großen Manne in die Wellen zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen."

„Ueber die moralische Beziehung des Stücks wird wohl Niemand zweifelhaft seyn. Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichen Triebe, daß unsere besten Keime zum Großen und Guten unter dem Druck des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeisterei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden — wenn tausend lächerliche Convenienzen am großen Stempel der Gottheit herum künsteln, so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos seyn, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldenmuths belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unsers alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt. Dieses Schauspiel, hoffe ich, ist Fiesko's Verschwörung."

„Heilig und feierlich war mir immer der stille, der große Augenblick im Schauspielhause, wo die Herzen so vieler Hunderte wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Ruthe nach der Phantasie eines Dichters beben — wo, herausgerissen aus allen Masken und Winkeln, der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen, einem Ball gleich, dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann — es ist Hochverrath an dem Genius — Hochverrath an der Menschheit, diesen glücklichen Augenblick zu versäumen, wo so Vieles für das Herz kann verloren oder gewonnen werden. — Wenn jeder von uns zum Besten des Vater=

landes diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die Er fähig ist, zu erringen, so ist die Moral des Fiesko die größte des Lebens."

„Weniger konnt' ich einem Publicum nicht sagen, das durch die gütigste Aufnahme meiner Räuber meine Leidenschaft für die Bühne belebte und dem alle meine künftigen dramatischen Producte gewidmet sind."

Ist nun zwar die Wendung auf das Publicum, die in dieser Erinnerung ausgesprochen ist, poetisch, so rechtfertigt sie doch nicht die gänzliche Umgestaltung des Stücks. Das neu umgeformte Stück ist ein ganz anderes. Es steht in Betreff des Ehrgeizes, von welcher Leidenschaft das erste Stück dictirt ist, wie Schiller sagt, gar sehr zurück. Die Consequenz der Ehrsucht ist, daß sie nothwendig zur Herrschsucht wird; wo nicht, kommt anstatt eines politischen Stücks, ein blos moralisches heraus. Das erstere Stück ist ächt politisch vom Ehrgeiz, das letztere blos moralisch von der Reflexion darüber dictirt, die Leidenschaft durch Tugend zu besiegen. Fiesko ist ganz unpolitisch zum bloßen Tugendhelden umgeformt. Im erstern Stück ist schon Verrina, was Fiesko im letztern seyn soll, aber nicht moralisch, sondern politisch. Verrina würde nicht Fürst seyn wollen und können, wenn's ihm auch vergönnt wäre. Mit der moralischen Umwandlung Fiesko's ist der wesentliche Charakter einer politischen Tragödie ganz aufgehoben. Das Streben nach Herrschaft, das Pathos des politischen Helden ist einem republicanischen Trauerspiel durchaus wesentlich. In diesem Streben stellt sich das Werden der Republik zur Monarchie dar.

Die Umformung des Fiesko fällt in die Zeit, wo

Schiller angefangen hatte, sich schon mit Don Karlos zu beschäftigen. Sicherlich hat die Aenderung, die unterdeß mit ihm vorgegangen war, auf die Umformung gewirkt. Da aber Fiesko der dramatische Fortschritt von der Republik zur Monarchie ist, so erscheint die Umformung desselben als bloße Reflexion. Sie ist nicht, wie Hoffmeister meint, ein Uebergang zum höheren Objectiven, von dem polemisch revolutionären Standpunkt des Dichters zur affirmativen Constituirung seiner Ideen, sondern ein Rückfall. Die Resignation der Tugend und Selbstüberwindung ist blos Subjectives, was, auf das Streben nach Herrschaft verzichtend, nicht Erhebung des Objectiven ist. Diese ist nur durch das Streben des Objectiven selbst möglich, was sich mit jener Moral und Tugend nicht verträgt. Das wesentliche Verhältniß, welches Fiesko als ein politisches Trauerspiel einerseits zu Kabale und Liebe, als der bürgerlichen Tragödie hat, anderseits zum Don Karlos, als dem politisch-religiösen Schauspiel, wird durch die subjective Wendung in der Umformung des Stücks ganz zerstört, und damit auch die Entwickelung der Freiheit in der Form des Gegensatzes von Ideal und Wirklichkeit unterbrochen und gehemmt. Es ist auch kein Grund vorhanden, warum sich das Publicum weniger für den politischen Helden interessiren sollte, als für den moralischen Tugendhelden. Es hat auch keine Begeisterung für denselben gezeigt.

Die Individuen sowohl als die Stände gehen an ihrem Ideal der Herrschaft unter, indem sie die Wirklichkeit des Staats zum Mittel ihrer Ehrsucht machen. Das Ideal bringt auch hier, indem es erreicht wird,

nichts als Tod und Verderben. Der Staat behält abermals den Sieg, als die substanzielle Macht und Wirklichkeit der Stände und Individuen. Der Staat ist kein Ideal, und darum auch die Herrschaft kein Ideal, was zu erstreben wäre. Der Stand geht in seinem Streben nach Herrschaft unter, und bleibt selbst dann, wenn er zur Herrschaft gelangt, nicht Stand, sondern erhebt sich über allen und jeden Stand. Der Staat ist, weil kein Mittel zu willkürlichen Zwekken, deshalb nothwendig bestimmt, und damit alles, was zu ihm gehört. Soll die Herrschaft des Staats kein Ideal bleiben, sondern über alle Willkür und Herrschsucht erhoben werden, so muß sie nothwendig bestimmt seyn. Dies ist nicht anders möglich, als durch Geburt, mit der Erbfolge allein wird das willkürliche Streben nach Herrschaft des Staats abgeschnitten. So lange diese nicht nothwendig bestimmt ist, bleibt sie dem Ehrgeiz und der Herrschsucht ausgesetzt. Die Herrschaft durch Geburt ist, weil natürlich, rein nothwendig, der Herrscher von Geburt macht sich nicht zum Herrscher, nicht sein Wille, auch keine Wahl und Willkür, sondern die Natur, das Nothwendige macht ihn dazu. Wegen der Unmittelbarkeit und Nothwendigkeit ist die Herrschaft durch Geburt der Willkür und Selbstsucht an sich gar nicht zugänglich. Sie ist deshalb als Monarchie eine höhere Form des Staats, als die Republik ist.

In dem Streben des Adels nach der Herrschaft im Staate zeigt sich die innere Möglichkeit der Republik zur Monarchie. Die republikanische Form des Staats hat in sich selbst das Streben und die Tendenz zur monarchischen Form, wie diese zur constitutionellen. Die

Republik ist factisch die reale Möglichkeit, Monarchie zu werden, in welchem Werden der Republik zur Monarchie ein Fortschritt des Staats zu seiner höheren Wirklichkeit liegt. Diese Möglichkeit stellt uns der Dichter in Fiesko vor Augen, das Werden der republikanischen Form des Staats zur monarchischen. Da erstere hier die wirkliche ist, so siegt der Staat noch in republikanischer Form, aber muß schon gewaltig um seine Existenz kämpfen, indem er nahe daran ist, ein Herzogthum zu werden. Erst im Don Karlos ist an die Stelle der Republik die Monarchie wirklich getreten.

Wir können die drei ersten Schauspiele unsers Dichters als ein großes Ganzes betrachten. Die Freiheit ist in der Form des Gegensatzes von Ideal und Wirklichkeit in allen dreien das Princip; aber von der höchsten Abstraction und Willkür bis zur Wirklichkeit des Staats sich entwickelnd und vollendend. Man sieht fast allgemein diese Stücke als die erste Epoche der Schillerschen Poesie an; man nennt sie nach Humboldts Vorgange die Epoche der Naturpoesie. Wenn damit ausgedrückt seyn soll, daß sich in diesen Dramen die Natur, d. h. das unmittelbar individuell geistig bestimmte Wesen und Dasein des Dichters am ursprünglichsten ausgeprägt habe, so mag es gelten; in keiner andern Bezeichnung hat aber das Wort Naturpoesie, in Anwendung auf Schiller, Sinn und Bedeutung. Man muß überhaupt zugleich das natürliche Selbst darunter verstehen, die natürliche Bestimmtheit des Geistes. Es ist immer der Geist das Pathos der Handlung, wenn auch in natürlicher Form begriffen, und zwar in der Entwickelung seiner Freiheit, und damit seiner selbst, wie er sich, das Natürliche überwindend, tragisch erkennen lernt.

Don Karlos.

Dalberg hatte unsern Dichter schon in Stuttgart auf den Stoff des Don Karlos aufmerksam gemacht. Als Schiller darauf in Bauerbach die erste Hand an das Stück legte, schrieb er jenem ausdrücklich, daß er ihm dies Sujet zu verdanken habe. Er schrieb ferner an Reinwald: „Um zwischen Imhof und Maria Stuart nicht länger zu schwanken, habe ich beide bis auf weitere Ordre zurückgelegt, und arbeite nun fest und entschlossen auf einen Don Karlos los.“ Es blieb aber zunächst bei'm Anfang. Nach Mannheim zurückgekehrt, wollte er bald dies bald jenes arbeiten. Von Stuttgart her trug er sich noch mit dem Schauspiel Conradin von Schwaben herum, und wollte nun auch den zweiten Theil der Räuber schreiben. Ferner wollte er Shakspeare's Macbeth und Timon für die deutsche Bühne einrichten, über welches alles Dalberg sehr unzufrieden war. Denn Schiller war Theaterdichter, und sollte sich für einen bestimmten Stoff entscheiden. Deshalb ließ jener ihm sagen, daß er die medicinische Praxis wieder ergreifen möge, was seiner Unentschlossenheit ein Ende machte. Er ließ nun Conradin von Schwaben abermals fallen, und nahm Don Karlos wieder auf, um denselben so bald als möglich zu vollenden. Aber er zwang sich zur Ar-

heit, in der trübsten Stimmung und während anhaltender Kränklichkeit.

Schiller war in Stuttgart noch das geliehene Geld für den Druck der Räuber schuldig geblieben. Die Person, die sich für ihn verbürgt hatte, wurde nach seiner Entfernung hart gedrängt, und wußte sich zuletzt nicht anders zu helfen, als daß sie ebenfalls nach Mannheim entfloh, wo sie festgenommen wurde. Dies setzte Schillern in die größte Verlegenheit, da er sich ohnedies in der traurigsten Lage befand. Vergebens hoffte er, daß seine Freunde sich seiner annehmen würden. Zuletzt half ihm sein Wirth, der Baumeister Anton Hölzel, aus der Noth, auf den er wohl am wenigsten gerechnet hatte. Unterdeß überraschte und erheiterte ihn aber eine unverhoffte Anerkennung von ihm ganz fremden, unbekannten Personen. Er erhielt nämlich durch die Post ein Paquet, das vier mit farbigen Stiftern auf Gips gezeichnete Bildnisse enthielt, welche Körner, dessen Braut Minna Stock, ihre Schwester und Professor Huber vorstellten. Auch lag eine schön gestickte Brieftasche bei, ein von Körner in Musik gesetztes Lied aus den Räubern, und zuletzt ein Schreiben, das die wärmste Verehrung für Schillers Werke aussprach. Wie sehr unser Dichter sich über dieses Geschenk freute und wie tief ergriffen er war, ist in einem Briefe an Frau von Wolzogen rührend zu lesen. Er lebte nun der frohen Hoffnung, daß die neuen Freunde vielleicht dazu beitragen könnten, ihn in bessere Lebensverhältnisse zu bringen.

Schiller pflegte, wie schon früher erwähnt wurde, der Frau von Kalb in Mannheim seine neuesten Producte vorzulesen. Streicher hatte durch begeisterte Lobeserhebungen

über Don Karlos ihre Neugierde lebhaft erregt und auf das Höchste gespannt. Sie bat daher unsern Dichter, ihr von dem neuen Stück doch etwas mittheilen zu wollen. Dieser wünschte ihr aber die Scenen selbst vorzulesen. Nach langem Harren seiner Freundin brachte er eines Nachmittags den fertigen Theil des ersten Actes mit und las ihn vor. Frau von Kalb, so erzählt Streicher, richtete ihre Blicke unverwandt auf den mit Pathos und Begeisterung declamirenden Schiller, ohne aber durch das leiseste Zeichen ihre Empfindung zu verrathen. Als er geendigt hatte, fragte er: „Nun, gnädige Frau! wie gefällt es Ihnen?" Frau von Kalb suchte einer bestimmten Anwort auf die schonendste Art auszuweichen; aber als Schiller sie wiederholt um ihre aufrichtige Meinung über den Werth seiner Arbeit bat, lachte sie laut auf, und sagte: „Lieber Schiller! das ist das Allerschlechteste, was sie noch gemacht haben." „Nein! das ist zu arg!" erwiederte dieser, warf seine Schrift voll Aerger auf den Tisch, nahm Hut und Stock, und entfernte sich augenblicklich. Kaum war Schiller aus der Thür, als Frau von Kalb nach dem Papier griff, und zu lesen anfing. Sie hatte die erste Seite noch nicht beendigt, als sie dem Bedienten schellte, und zu ihm sagte: „Geschwind, geschwind lauf' er zu Herrn Schiller; ich lasse ihn um Verzeihung bitten, ich hätte mich geirrt, es sey das Allerschönste, was er noch geschrieben, er solle doch ja gleich wieder zu mir kommen." Der Auftrag wurde eben so schnell als genau ausgerichtet, allein Schiller gab der Bitte kein Gehör, sondern ging erst den folgenden Tag zu der feinsinnigen Frau, die ihr erstes Urtheil zwar

willig zurücknahm, aber ihm auch erklärte, daß seine Dichtungen durch die heftige, stürmische Art, mit welcher er sie vorlese, unausbleiblich verlieren müßten.

Frau von Kalb trug viel zur Erheiterung unsers Dichters bei. Schiller nennt sie eine vortreffliche Frau, die ohne aus ihrem Geschlechte zu treten, sich glänzend darin auszeichne. Schillers Bekanntschaft mit Frau Kalb, sagt Frau von Wolzogen, wurde bei dem längeren Aufenthalt derselben in Mannheim zur innigsten Freundschaft. Frau von Kalb war die erste geistvolle und vielseitig gebildete Frau, die Schiller kennen lernte; ihr Geist hatte früh eine ernste Richtung genommen, und bei ihrer Stellung und Ansicht des Lebens waren ihr die Formen der höheren Welt eigen, wodurch sie auf Schillers Haltung im Leben günstig wirkte. Sein Genius fand bei ihr die Freiheit und Wärme des Begegnens in Gefühl und Ideen, deren er so sehr bedurfte, und die zarte Schonung der Freundschaft in leidenschaftlichen Stimmungen. Sein ganzes Leben hindurch nahm er an dem Schicksal dieser Freundin den innigsten Antheil.

Frau von Wolzogen erzählt, daß Schillers Umgang mit Frau von Kalb nicht nur belebend während der Ausarbeitung des Don Karlos auf ihn gewirkt, sondern daß sie ihm auch zu einigen Zügen im Charakter der Königin Elisabeth Veranlassung gegeben habe. Dasselbe sagte man in Betreff der Eboli von Fräulein von A—in Dresden, jenem schönen Mädchen, zu dem Schiller eine so leidenschaftliche Liebe gefaßt hatte. Schiller schrieb jedoch eigenhändig in ein Exemplar des Don Karlos,

welches er der Tochter des Geheimenraths Schmidt in Weimar überreichte:

„Kein Lebender und keine Lebende
Saß diesem Bild der süßen Sympathie
Und Freundschaft aufgestellt. Aus nicht vorhandnen Welten
Entlehnte es — ich kannte Dich noch nie —
Ein volles Herz und warme Phantasie.
Wenn das, was ich für Schatten hier empfunden,
In Deinem Herzen mächtig wiederklingt,
Aus Deinem Auge schöne Thränen zwingt,
Wenn es in stillen, schwärmerischen Stunden
Zu sanfter Rührung Dich erweicht,
So weißt Du, was der Dichter dann empfunden,
Hätt' er ein lebend Bild gefunden,
Was Deinem, Caroline, gleicht."

Einen entschiedenen Einfluß auf Schiller hatte die Anerkennung seines Dichtertalents am Hofe zu Darmstadt, und besonders die Auszeichnung, mit welcher der Herzog von Weimar, der an „das Vortrefflichste" gewohnt war, ihn überrascht hatte. Er war aber nicht minder erfreut über den Antheil, den die liebenswürdige Frau Landgräfin an seiner Vorlesung der ersten Scenen des Don Karlos genommen. Nach seiner Rückkehr aus Darmstadt verleideten ihn seine Unannehmlichkeiten mit den Schauspielern in Mannheim, die zuletzt in allgemeine Erbitterung ausarteten, diesen Ort so sehr, daß er sich entschloß, auf's Neue denselben zu verlassen, was er auch mit Hülfe seiner Leipziger Freunde in's Werk setzte. Schiller kam zur Meßzeit nach Leipzig, wo seine angenehmste Erholung war, Richters Kaffeehaus zu besuchen; zog aber bald nach Gohlis auf's Land. Als jedoch Körner und Huber, jener als Appellationsrath, nach Dresden gin-

gen, reiste Schiller ihnen dahin nach. An den Ufern der Elbe, nicht weit von Dresden, liegt ein kleines Dorf, Loschwitz, in einem von Weinbergen umschlossenen Thale. Körner besaß hier einen schön gelegenen Rebhügel, mit einem freundlichen Wohnhause. Auf der Anhöhe, wo sich der Weinberg an einen Fichtenwald anlehnt, stand ein kleines Gartenhaus, in welchem Schiller den Don Karlos vollendete. „Don Karlos," sagt Köner, „wurde hier nicht allein geendigt, sondern erhielt auch eine ganze neue Gestalt. Schiller bereute oft, früher einzelne Scenen in der Thalia bekannt gemacht zu haben. Er hatte während der Arbeit beträchtliche Fortschritte gemacht, seine Forderungen waren strenger geworden, und der anfängliche Plan befriedigte ihn so wenig, als die Manier der Ausführung in den gedruckten Scenen." Don Karlos erschien im Jahre 1787.

Schiller änderte die Scenen in den ersten vier Heften der Thalia völlig um, die bis zum achten Auftritt des dritten Acts gingen, also bis dahin, wo Marquis Posa erscheint. Er kürzte sie vielfach ab, ohne daß die neue Bearbeitung dadurch an theatralischer Bestimmtheit und Darstellung gewonnen hätte, merzte viele Uebertreibungen und rhetorische Wendungen aus, ja selbst ganze Scenen, woher es kommt, daß in der neuen Bearbeitung manches weniger verständlich erscheint, was in der ersten Anlage ausführlich und klar ist. Eine gänzliche Veränderung erlitt der Charakter des Don Karlos. In der ersten Anlage ist er leidenschaftlicher, und stolz auf seine fürstliche Herkunft und Erstgeburt, was in der neuen Bearbeitung weggefallen ist.

Aus der Zeit, in welcher Schiller am Don Karlos arbeitete, wird eine für die Charakteristik Schillers nicht unwichtige Anekdote erzählt. Nach einigen trug sie sich schon in Leipzig zu, nach andern erst in Loschwitz, was wahrscheinlicher ist. Schiller, so heißt es, wurde in Leipzig unter andern auch mit Göschen und Jünger bekannt. Eines Tags war unser Dichter lange ausgeblieben; Göschen war unterdeß ausgegangen und hatte die Schlüssel mitgenommen. Schiller mußte, als er zurückkam, auf dem Vorsaal warten; da ihm die Zeit lang wurde, setzte er sich hin, eine angefangene Scene des Don Karlos zu vollenden, die Scene nämlich, worin Don Karlos mit der Eboli zusammenkommt. Im Hofe war große Wäsche, und das Plaudern der Waschweiber harmonirte nicht mit der fürstlichen Unterhaltung in Schillers Kopf; deshalb mußte er seinen Vorsatz für diesmal aufgeben. Doch kam ihm der Contrast zwischen der Idealwelt in ihm und der prosaischen Wirklichkeit draußen so drollig vor, daß er folgende Verse machte:

„Schon hab' ich meinen Prinzen an der Stelle,
Schon hör' ich sie! Schon ruft das schöne Weib Triumph! —
Was hör' ich? — Einen alten Strumpf
Geworfen in die schmutz'ge Welle."

Die Geschichte aus Loschwitz findet sich in der Wiener Ausgabe der Schillerschen Werke im 10. Bande. Hier lauten die Verse etwas anders, unter der Aufschrift: „Unterthänigstes Promemorium an die wohledle Waschdeputation von einem niedergeschlagenen Trauerspieldichter zu Loschwitz." Schiller, heißt es dort, hätte sich, da die ersten Acte des Don Karlos bei Göschen bereits gedruckt wurden, wegen des zu vollendenden Werks

genöthigt gesehen, von einer Vergnügungsfahrt, welche die Körnersche Familie unternahm, zurückzubleiben. In der Meinung aber, daß Schiller mitfahren werde, habe Körners Frau alle Schränke und Keller schließen lassen. Ueber das Plätschern der Wäsche unter seinem Fenster entrüstet, habe Schiller ein Gedicht gemacht, wovon die ersten Verse folgende gewesen:

„Die Wäsche klatscht vor meiner Thür,
Es plärrt die Küchenzofe,
Und mich, mich führt das Flügelthier
Zu König Philipps Hofe."

„Ich eile durch die Gallerie
Mit schnellem Schritt, belausche
Dort die Prinzessin Eboli
In süßem Liebesrausche."

„Schon ruft das schöne Weib Triumph!
Schon hör' ich — Tod und Hölle!
Was hör' ich — einen nassen Strumpf
Geworfen in die Welle."

Schillers erste Aeußerungen über Don Karlos finden sich in einem Schreiben an Reinwald: „Ich finde, daß diese Geschichte mehr Einheit und Interesse zum Grunde hat, als ich geglaubt, und mir Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden Situationen gibt. Der Charakter eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings, der zugleich der Erbe einiger Kronen ist — einer Königin, die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vortheilen ihres Schicksals verunglückt — eines grausamen, heuchlerischen Inquisitors und barbarischen Herzogs Alba sollten mir nicht wohl mißlingen. Dazu kommt noch, daß man einen solchen Mangel an

deutschen Stücken hat, die große Staatspersonen behandeln, und das Mannheimer Theater dies Sujet von mir bearbeitet wünscht. — Ich muß Ihnen gestehen, daß ich den Karlos gewissermaßen statt meines Mädchens habe. Ich trage ihn in meinem Busen, ich schwärme mit ihm durch die Gegend von Bauerbach herum. Wenn er einst fertig ist, so werden Sie mich und Leisewitz an Don Karlos und Julius abmessen; nicht nach der Größe des Pinsels, sondern nach dem Feuer der Farben; nicht nach der Stärke auf dem Instrument, sondern nach dem Ton, in welchem wir spielen. Karlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakspeare's Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitz's Julius, und den Puls von mir. Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituirte Menschheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will, und sollte mein Karlos dadurch auch für das Theater verloren gehen, einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen."

Schiller empfing in Mannheim mehrere Briefe, worin er gebeten wurde, ein großes, historisches Stück zu dichten, und seinen Don Karlos zu vollenden. Auch Gotter hatte den Plan zum Don Karlos gesehen und groß befunden. Schiller schrieb an Dalberg: „Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wenn es auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der großen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemals von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau; und ein Stück, wie dieses, erwirbt dem Dich-

ter, und auch dem Theater, dem es angehört, schnelleren und größeren Ruhm, als drei Stücke, wie jenes. Karlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stück — sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause; und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohne so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt, ohne Hoffnung liebt, und endlich geopfert wird, müßten, denke ich, höchst interessant ausfallen. Alles, was die Empfindung empört, würde ich ohnehin mit größter Sorgfalt vermeiden." Er schreibt in einem andern Briefe an Dalberg: „Karlos ist ein herrliches Sujet für mich. Vier große Charaktere beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann mir nicht verbergen, daß ich so eigensinnig, vielleicht so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Cothurns einzäumen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möcht' ich sagen, da ist, da ich in diesem Fache größer und glänzender erscheinen, und mehr Dank und Erstaunen wirken kann, als in keinem andern, da ich hier vielleicht nicht erreicht, in andern übertroffen werden könnte."

Schiller machte schon in Bauerbach historische Studien zum Don Karlos, las die Geschichte desselben von St. Real und Brantome's Geschichte Philipps des Zweiten. Er schrieb an Reinwald: „Wenn ich eine spanische Geschichte mit Vortheil behandeln soll, so werde ich nothwendig mit dem Nationalcharakter, den Sitten und der

Statistik des Volks bekannt seyn müssen. Eher, als ich mit Spaniens Sitten und Regierung bekannt bin, kann ich meinen Plan nicht vollenden.“ In Mannheim legte er sich noch mehr auf das Studium der spanischen Geschichte, und war höchst begierig, alles zu lesen, was auf den Charakter Philipps Bezug hatte. Er wollte nämlich besonders diesen mildern, dies hinderte ihn aber in der Darstellung und Ausführung des Stücks. Ferner hatte er allerlei Pläne, und konnte mit der tragischen Entwickelung nicht fertig werden; so daß zuletzt sogar ein Gespenst die Entscheidung herbeiführen sollte. Bei näherer Ueberlegung schien ihm dies aber doch unter der Würde der Kunst zu seyn. Shakspeare's Stücke, meinte er, könnten ihn nicht rechtfertigen, denn die Erscheinung eines Geistes in denselben wäre nur eine Nebensache, die weder auf die Handlung selbst Einfluß hätte, noch auf ihren Ausgang.

Don Karlos wurde in großen Zwischenräumen gedichtet, in Bauerbach und Mannheim, in Leipzig, Gohlis und Loschwitz; was lediglich dem Umstand zuzuschreiben ist, daß Schiller in einer Entwickelungsperiode begriffen war. Die langen Intervallen wirkten ungünstig auf die Conception des Stücks, erzeugten eine Ungleichheit der ersten Auffassung und der weiteren Ausführung. Schiller fühlte dies selbst, wenn er sagt: „Es kann mir begegnet seyn, daß ich in den ersten Acten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfüllte; vielleicht mögen auch meine eigenen Aeußerungen darüber dem Leser einen Standpunkt angewiesen haben, aus dem er jetzt nicht mehr betrachtet werden darf. Während der Zeit, daß ich ihn ausarbeitete, wel-

ches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat sich in mir selbst vieles verändert. An den verschiedenen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art zu denken und zu empfinden ergangen sind, mußte nothwendig auch dieses Werk Theil nehmen. Was mich im Anfang vorzüglich in demselben gefesselt hatte, that diese Wirkung in der Folge schon schwächer, und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die früheren. Karlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren so weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Act ein ganz andres Herz mitbrachte. Die ungleichartigen Perioden der Menschheit steuern zu unserer Cultur, wie die entlegensten Welttheile zu unserm Luxus."

Man darf sich nicht wundern, daß Schiller, nachdem er die drei ersten Stücke gedichtet hatte, eine Zeit lang feierte, denn er hatte darin das Pathos des natürlichen Selbstes und Ideals völlig erschöpft. An die Stelle der Production war die Reflexion getreten, was so weit ging, daß er sich in der französischen Sprache übte, über die Regeln der Kunst nachsann, und französische Dichter las, um seinen Geschmack zu regeln und seine Einbildungskraft zu zügeln. Er wollte sogar die vorzüglichsten französischen Dramen auf die deutsche Bühne verpflanzen. Immer mehr kam er zum Bewußtsein darüber, daß er seine erste Epoche überschritten habe, die im Verhältniß zur jetzt folgenden deshalb Gegenstand der Kri-

tik wurde. Er sprach sich öfters, und auf das Bestimmteste gegen sie aus. In der Recension der Bürgerschen Gedichte, welchen er vorwirft, daß sie zu sinnlich und roh wären, nicht ideal genug, heißt es: „Aber wie wenig sagen Gemälde dieser Art dem verfeinerten Kunstsinn zu, den nie der Reichthum, sondern die weiseste Oekonomie, nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Mischung befriedigt. Wir wollen nicht untersuchen, wie viel oder wenig Kunst erfordert wird, in dieser Manier zu erfinden; aber wir entdecken bei dieser Gelegenheit an uns selbst, wie wenig dergleichen Kraftstücke der Jugend die Prüfung eines männlichen Geschmacks aushalten."

Es ist begreiflich, warum Schiller so lange zauderte und so viel überlegte, wenn man bedenkt, daß er in Don Karlos das Drama sowohl dem Inhalt als der Form nach auf eine höhere Stufe zu erheben suchte. Er sprach viel mit Streicher über den Plan und über die ganz neue Darstellung, deren er sich bedienen wollte. Nachdem Lessing die französischen Formen in der Poesie vernichtet hatte, führte er zugleich eine neue Form ein. Diese war, anstatt des Alexandriners und der herrschend gewordenen Prosa, das Metrum in der Form des fünffüßigen Jambus. Auch Wieland war der Meinung, daß ein vollkommenes Drama in Versen geschrieben werden müßte. Göthe und Schiller folgten Lessing darin nach, in Iphigenia und Tasso, und im Don Karlos. Schiller war bemüht, sein neues Stück mit all dem Wohllaut und dem Fluß der Rede auszustatten, wofür ihm die Natur ein so äußerst empfängliches Gefühl verliehen hatte. Anfangs machte ihm das Metrum Schwierigkeiten, denn er hatte in

gebundner Rede seit geraumer Zeit nichts geschrieben. Er mußte nun seinen Ausdruck rhythmisch ordnen, ja mußte, um den Vers recht fließend zu bilden, rhythmisch denken. Es ging jedoch, nachdem er die erste Scene in Versen geschrieben hatte, mit den andern schon geläufiger. Er schrieb an Dalberg: „Ich bin froh, daß ich nun so ziemlich Meister über den Jamben bin, es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos sehr viel Glanz und Würde geben wird.“ Er sah bald, daß dies Metrum nicht nur passend für's Drama sey, sondern auch gemeine Gedanken, wie von selbst, heraushebe, und den Ausdruck veredle. Je mehr ihm dies gelang, desto größere Lust empfand er zur Arbeit. In Mannheim sah er mit Ungeduld immer der Abendzeit entgegen, um Streichern die neuen Verse vorlesen zu können. Er war aber, wie Tieck bemerkt, im Gebrauch der Jamben noch nicht ganz sicher, so trefflich auch einzelne Verse im Don Karlos wären; sie ständen besonders gegen die Göthischen in den gedachten Stücken zurück. Th. Mundt sagt: „Schiller nahm später den jambischen Vers mit dem Bewußtsein auf, daß er der prosaischen Rede am natürlichsten entspreche und gleichkomme, doch verfiel er darin in das Rhetorische und Prunkrednerische, das er zum Glück seiner Poesie vermieden hätte, wenn er in der Prosaform seiner ersten Dramen nur mit geläuterter Durchbildung und Ausschmelzung fortgefahren wäre. Schiller begründete auf diese Weise durch seine metrischen Dramen wieder die declamatorische Unnatur der neuesten deutschen Schaubühnen, der Lessing in der früheren Zeit durch seine dramatische Prosa kräftig zu wehren gesucht hatte. Und

doch konnte die ganze Blüthenrhetorik der Schillerschen Diction selten bei der Bühnendarstellung bestritten werden; die Schauspieler und Regisseurs sahen sich oft genöthigt, sie auf ein gewisses prosaisches Maß zurückzuführen, um sie mehr dem Raum der scenischen Aufführung einzuordnen." Wenn auch rhetorischer Schmuck im Don Karlos zu gehäuft ist, so dürfte doch schwerlich das Metrum schuld daran seyn. Solcher Schmuck findet sich auch in der Prosaform der ersten Dramen, und dasselbe Metrum in den späteren Stücken, in welchen das Rhetorische zurücktritt.

Während Schiller am Don Karlos arbeitete, und kurz nachher, beschäftigte ihn noch allerlei. Er entwarf ein neues Schauspiel, den Menschenfeind, führte aber nur einige Scenen davon aus. Ferner wollte er Geschichten der merkwürdigsten Revolutionen und Verschwörungen herausgeben; auch der Geisterseher fällt in diese Zeit. Am besten ersieht man seine Stimmung und die neue Richtung, die er eingeschlagen hatte, aus der Ankündigung der Thalia, worin es unter andern heißt: „Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient. Früh verlor ich mein Vaterland, um es gegen die große Welt auszutauschen, die ich nur aber durch die Fernröhre kannte. — Nunmehr sind alle meine Verbindungen aufgelöst. Das Publicum ist mir jetzt alles: mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehöre ich an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werde ich mich stellen. Dieses nur fürcht' und verehr' ich. Etwas Großes wandelt mich an, bei der Vorstellung, keine anderen Fesseln zu tragen, als den Aus-

spruch der Welt, an keinen andern Thron zu appelliren, als an die menschliche Seele. — Losgesprochen von allen Geschäften, über jede Rücksicht hinweggesetzt, ein Bürger des Universums, das jedes Menschengesicht in seine Familie aufnimmt, und das Interesse des Ganzen mit Bruderliebe erfaßt, fühl' ich mich aufgefordert, dem Menschen durch jede Decoration des bürgerlichen Lebens zu folgen, in jedem Zirkel ihn aufzusuchen, und wenn ich mich des Gleichnisses bedienen darf, die Magnetnadel an sein Herz hinzuhalten."

Schiller fing nun an, alles an das Ganze der Menschheit als an eine große Idee zu knüpfen. Die Vorstudien zum Don Karlos führten ihn auf die Geschichte, mit welcher er sich in Leipzig und Dresden vorzugsweise beschäftigte; am letztern Orte vollendete er die Geschichte des Abfalls der Niederlande. Auch der Philosophie hatte er sich zugewendet; beide, Geschichte und Philosophie blieben deshalb nicht ohne Einfluß auf die Conception des neuen Stücks, aber traten gegen die Poesie in den Hintergrund, die doch die eigentliche Heimath seines Geistes war. Auch Humboldt sagt, daß Schillers nun auf Ideen gerichteter Sinn keinen geringen Antheil an der Wahl und ganzen Behandlung des Don Karlos gehabt, daß dies in seiner Art einzige Gedicht im Einzelnen mit der ganzen Fülle des Genius ausgestattet sey. Schiller habe sich schon in seinen ersten Stücken als einen großen Dichter angekündigt, aber erst im Don Karlos habe er sich als einen solchen verrathen, durch die immer durchbrechende, so oft angedeutete Sehnsucht nach der Poesie, bei ganz verschiedenartigen philosophischen und historischen Bestrebungen.

In den spätern Stücken habe er sich dann mit männlicher Kraft und geläuterter Reinheit ganz offenbart. Was in den ersten Stücken seinen zarten Sinn verletzt, der im Don Karlos so hell leuchtend hervorgetreten, und seitdem nie durch einen Flecken getrübt worden, gehe nicht die Persönlichkeit des Dichters an. Denn aus jenen Productionen spreche seine hohe, reine, nach Totalität strebende Ansicht der menschlichen Natur und des Lebens. Das in ihnen Verletzende bedürfe nur einer künstlerischen Berichtigung, sey nur aus mißverstandenen Begriffen von poetischer Wahrheit entsprungen, aus noch nicht hinlänglich gefühlter Nothwendigkeit der Unterordnung der Theile unter die Einheit des Ganzen, dann im Einzelnen aus nicht gehörig geläutertem Geschmacke.

Humboldt faßte den Don Karlos nach Göthischen Ideen auf, und meinte, daß die Hauptwirkung des Stücks durch das Gefühl des Erhabenen geschehe. In keinem ihm bekannten Theaterstücke wäre das feine Spiel der Empfindungen so schön und zart aufgedeckt, als im Karlos. Nur wäre die Frage, ob er der Natur wirklich hier treu sey, oder ihr vielmehr blos treu zu seyn scheine? denn darin liege der Unterschied.

Schiller, meint A. W. von Schlegel, habe nicht lange in solchen Ausschweifungen, wie in seinen ersten Stücken beharren können, obwohl er dabei eines Beifalls genossen, der die Fortdauer der Verblendung verzeihlich gemacht hätte. Die Gefahren der Rohheit und eines unbändigen Trotzes gegen alle mäßigende Zucht habe er an sich selbst erprobt, und sich mit unglaublichen

Anstrengungen und einer Art von Leidenschaft in die Bildung geworfen. Das Werk dieser neuen Epoche wäre Don Karlos. In der Charakterzeichnung theilweise tief, könne es aber doch die alte sich brüstende Unnatur nicht ganz verleugnen, die nur in gewähltere Formen gekleidet sey. Die Anlage wäre bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt und die Situationen hätten viel pathetische Kraft; aber seine theuer errungenen Gedanken über die menschliche Natur wären ihm so werth, daß er sie ausführlich darlegte, statt sie durch den Gang der Handlung auszudrücken; denn er ließe mehr oder weniger seine Personen über sich selbst und die anderen philosophiren, wodurch der Umfang all zu sehr über die dem Theater vorgeschriebenen Gränzen angeschwollen wäre. Aehnlich urtheilt sein Bruder Friedrich von Schlegel, daß es Schillern schwer geworden sey, im Don Karlos für seine höhere Kunst die unmittelbare Wirkung so allgemein zu gewinnen, als früherhin, seitdem er den verführerischen Vortheil des allgemeinen Beifalls, den seine ersten rohen Jugendwerke gefunden, seinem dauernden Ruhme zum Opfer gebracht habe.

Zwischen Schiller und Göthe fand noch keine Annäherung statt, als Don Karlos erschien. „Ich,“ sagt Göthe, „vermied Schillern, der, sich in Weimar aufhaltend, in meiner Nachbarschaft wohnte. Die Erscheinung des Don Karlos war nicht geeignet, mich ihm näher zu führen, alle Versuche von Personen, die ihm und mir gleich nahe standen, lehnte ich ab.“ Er befreundete sich erst später mit Schiller, und auch mehr mit dem Don Karlos, als Schiller denselben für's Theater redigirt hatte. „Schiller,“ äußerte er sich nun,

„befliß sich in seinem Karlos schon einer gewissen Mäßigkeit; er stand in Begriff, sich zu beschränken, dem Rohen, Uebertriebenen, Gigantischen zu entsagen; schon gelang ihm das wahrhaft Große und dessen natürlicher Ausdruck.“ Und Schiller schrieb an Göthe: „Mit Don Karlos bin ich auf ziemlich gutem Wege, und hoffe, in 8 oder 10 Tagen damit zu Stande zu seyn. Es ist ein sicherer theatralischer Fond in dem Stück, und es enthält vieles, was ihm die Gunst verschaffen kann. Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen. Und wenn vom Publicum die Rede ist, so ist es das Ganze doch, was zuletzt in Betracht kommt.“

So sehr Zelter für die ersten Schillerschen Stücke begeistert war, so wenig sagte ihm Don Karlos zu. Er schrieb an Göthe: „Die Ursache, weswegen ich das mühsame Stück unsers edeln Schillers niemals mit Wohlgefallen genossen habe, ist mir gestern im Theater klar geworden. Die Hauptrollen des Königs, der Eboli und des Karlos wurden gut gespielt, und es fehlt keineswegs an bedeutenden, vorzüglichen Stellen, doch das Ganze hat keinen eigentlichen Charakter, besonders keinen natürlich spanischen. Keiner ist recht schuldig, und keiner eigentlich unschuldig, sie gehen zu Grunde, weil sie zu dumm sind, oder superklug, wie der einfältig weise Posa, der den Kohl fett machen will, und sehr gut gethan hätte, noch einige Jahre zu reisen.“

Schiller, sagt Heine, fing an mit dem Haß gegen die Vergangenheit in den Räubern, und endigte mit jener Liebe für die Zukunft, die schon im Don Karlos

wie ein Blumenwald hervorblüht, und er selbst ist jener Marquis Posa, der zugleich Prophet und Soldat ist, der auch für das kämpft, was er prophezeiht, und unter dem spanischen Mantel das schönste Herz trägt, was jemals in Deutschland geliebt und gelitten hat. Gutzkow urtheilt, obwohl Posa fürtrefflich sey, so sey derselbe doch für das Hauptinteresse des Karlos nur eine Zuthat aus der Allgemeinheit, welche Allgemeinheit aber die allgemein vernünftige, keine abstracte Allgemeinheit ist. Sie stellt, wie Menzel sagt, die Rechte der Menschheit vor, die er vertritt. Hegel nennt die Hauptgestalten im Don Karlos, wie die in Fiesko, schon erhabner, als in den früheren Stücken; denn sie machten sich einen substanzielleren Gehalt zu eigen, die Befreiung des Vaterlandes, und die Freiheit der religiösen Ueberzeugung.

Wieland kritisirte sogleich speciell den ersten Act des Don Karlos, den Schiller als Probe in der Thalia hatte abdrucken lassen. Zunächst entschuldigt er sich, daß das dramatische Fach niemals weder sein innerer Beruf gewesen, noch sein besonders Studium, und er wenig von dem besitze, was man unter dem vielsagenden Wort Theaterkenntniß begreife. Er lobt nun die Wahl des Stücks, welches in der gehörigen Vollkommenheit ausgeführt, eins der besten Stücken werden müßte, die jemals auf's Theater gebracht worden. Aber die Schwierigkeit sey so groß, um selbst den ersten Meister der Kunst abzuschrecken. Wie groß sie auch immer seyn möchte, aus dem Don Karlos oder vielmehr aus des Abbé de St. Real kleinem Roman dieses Namens eine gute Tragödie zu machen; so wäre doch ge-

wiß, daß dem Genie alles möglich sey. Freilich machten selbst die größten Geisteskräfte für sich allein so wenig einen vortrefflichen Tragödiendichter, als irgend einen andern Künstler, und die reichste, lebendigste und feurigste Einbildungskraft könnte den Mangel an Welt- und Menschenkenntniß, und an richtiger Beurtheilung des Wahren und Schicklichen, welche den Dichter selbst in den Stunden der höchsten Begeisterung nie verlassen dürfte, nicht ersetzen. Er hege keine geringe Meinung von Schillers Fähigkeiten, habe auch in den ersten Scenen des Don Karlos gleich viele Stellen und einzelne Züge gefunden, die ihn darin bestärkt hätten, glaube aber, daß Schiller seine noch immer zu feurige und zum Ausschweifen geneigte Einbildung noch durch leichtere Vorübungen z. B. durch Bearbeitung eines oder mehrerer Sujets aus den alten heroischen Zeiten, noch mehr zu bändigen suchen, die Kunst der Tragödie noch mehr aus den Werken der griechischen und französischen Muster studiren, sich um eine nicht blos dichterische, sondern exacte philosophische Theorie der menschlichen Natur bewerben, mit einem Wort, die Zeit der Reife seines Geistes erwarten sollte, ehe er ein Werk unternähme, wo er alle Augenblick Gefahr liefe, gegen Wahrscheinlichkeit, Schicklichkeit und Anständigkeit zu verstoßen. Nichts als das Wahre wäre schön; nichts als das Wahre thäte Wirkung auf Leser und Zuhörer, denen ein Mann von Geschmack wünschen könnte, zu gefallen. Ein Dichter könnte seinen Personen die schimmerndsten Gedanken, die gewaltigsten Ausdrücke einer heroischen Sinnesart, die schönsten Bilder in den Mund legen, geschähe es nicht am rechten Ort, und ließe er sie eine Sprache reden, die sich für

ihren Stand nicht schickte, und die kein Mensch ihrer Classe jemals gesprochen, redeten sie alle Augenblicke, wie Poeten, und gar, wie lyrische und dithyrambische Poeten, drückten sie sich nur recht stark und neu aus, und fielen sie bald in's Schwülstige und Affectirte, so wäre es unmöglich, daß er die Täuschung hervorbrächte, in der die Magie der Dichtkunst bestände, und wovon ihre ganze Wirkung abhinge.

Der Abbé Rainal schiene ihm in einer Stelle seiner **histoire du Stadhouderat** den Charakter des Don Karlos mit wenigen Zügen sehr gut gezeichnet zu haben: **le jeune prince était né avec cette grandeur d'ame, cette passion pour la gloire, cette élévation de courage, cette compassion pour les malheureux qui font les héros: mais il avait un goût decidé pour les choses extraordinaires et singulières, qui font souvent les aventuriers.** Dies wäre gewiß ein Charakter für die Tragödie, aber die Kunst wäre, ihn nun mit Wahrheit darzustellen. Er sehe, was Schiller thun wolle, er sehe auch, daß es ihm hie und da gelungen sey; aber im Ganzen sehe er doch in der Arbeit, wie er die Gesinnungen und Leidenschaften dieses Prinzen ausdrücke, mehr einen Giganten, als einen Helden, mehr einen Wilden, der nie ein andres Gesetz kannte, als die rohe Natur, als einen Prinzen, der von einem Karl V. seine erste Bildung erhalten hatte. Er halte es z. B. für unmöglich, daß ein Prinz wie Don Karlos in so unerträgliche Rodomontaden ausbreche; wer zum König geboren, und nur halbweg von Natur großherzig sey, prahle nicht so im Tone unserer alten Haupt- und Staatsactionen mit den Vorzügen seiner Geburt. Er

halte ferner für unmöglich, daß ein spanischer Kronprinz einem Generalinquisitor und Beichtvater des Königs, in Zeiten, wo auch der König vor einem Großinquisitor zittern mußte, so begegne, als er thue. Auch über den Charakter des Marquis Posa und die Schlußscenen dieses Actes zwischen ihm und Don Karlos wäre viel zu sagen; wenn die Anecdote, an die Don Karlos ihn erinnere, wahr sey; wenn er zugeben und zusehen konnte, daß Don Karlos um seinetwillen unschuldiger Weise so schimpflich und unmenschlich mißhandelt worden, so wäre er der Elendeste unter allen Nichtswürdigen, die jemals unverdienter Weise Athem geholt hätten; und es brauchte nichts, als diesen einzigen Charakterzug, um ihn den Zuschauern durch das ganze Stück unerträglich zu machen.

Schillers größter Fehler sey, daß er noch zu reich wäre, zu viel sagte, zu voll von Gedanken und Bildern wäre, und sich noch nicht genug zum Herrn über seine Einbildungskraft und seinen Witz gemacht hätte. Sein allzugroßer Ueberfluß zeigte sich auch in der Länge der Scenen; er erschrecke, wenn er überrechnete, wie groß sein ganzes Stück werden, und wie lang es spielen müßte, da der erste Act schon fünfthalb Bogen ausfüllte. Fühlen, wenn es genug sey, und aufhören können — auch das sey eine große Kunst. Das größte Stück des Sophokles habe kaum so viel Verse, als Schillers erster Act. Wer mit dem Geist des Sophokles vertraut sey, wer den hohen Werth seiner Simplicität, und den großen Verstand zu schätzen wisse, der ihn nie etwas Unrichtiges, Spielendes, Uebertriebenes, Unschickliches noch Unzeitiges sagen lasse, werde gewiß darin

das beste Verwahrungsmittel vor diesen Fehlern finden, wo oft ein einziger hinreiche, die schönste Scene zu verunzieren.

Die Kritik Wielands hat vielleicht die Briefe Schillers über den Don Karlos hervorgerufen. Diese Briefe, die er in Weimar schrieb, sind überhaupt gegen die Angriffe der Zeit gerichtet, und scheinen Wieland nachher anders gestimmt zu haben. Denn er schrieb an Schiller: „Ich habe dieses Stück, welches man eine kritische Geschichte der Genesis des Don Karlos nennen kann, mit unbeschreiblichem Vergnügen und neuer Bewunderung Ihres Geistes gelesen; es ist zugleich ein Muster von Apologie und Kritik, jene ohne irgend einen geheimen Einfluß der Parteilichkeit gegen sich selbst, diese so scharfsinnig und tief gedacht, daß wenige Leser des Don Karlos sie lesen werden, ohne sich zugleich belehrt und beschämt zu finden.“ Der größte Theil der bisherigen Kritiken, sagt Schiller, hätte den eigentlichen Gesichtspunkt verfehlt. Man habe am meisten den Charakter Marquis Posa's getadelt, daß er zu idealisch sey. Er könne die Einwendungen, die man gegen die Natürlichkeit dieses Charakters gemacht habe, nicht anders verstehen, als daß zu Philipps Zeiten kein Mensch so habe denken können, daß eine idealische Schwärmerei nicht mit solcher Consequenz verfolgt, von solcher Energie im Handeln begleitet zu werden pflege. Aber grade dies, und zwar in jenem Zeitalter, spreche mehr für ihn, als gegen ihn. Denn die Zeit seiner Bildung sey eine allgemeine Gährung der Köpfe, Kampf des Vorurtheils mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit, und solche Zeit sey

von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen gewesen. Seine Seele fühle sich in diesen Ideen, wie in einer neuen, schönen Region, das entgegengesetzte Elend der Sklaverei und des Aberglaubens ziehe sie immer fester und fester an diese Lieblingswelt: die schönsten Träume von Freiheit würden ja im Kerker geträumt. Das kühnste Ideal allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit konnte nirgends besser zur Welt geboren werden, als in der Nähe Philipps II. und seiner Inquisition. In der Zeit, worin er auftrat, wäre stärker als je von Menschenrechten und Geistesfreiheit die Rede gewesen. Die vorhergehende Reformation hätte diese Ideen zuerst in Umlauf gebracht, und die flandrischen Unruhen sie in Uebung erhalten. Seine Unabhängigkeit von Außen, sein Stand als Malteserritter gaben ihm die glücklichste Muße, diese speculative Schwärmerei zur Reife zu brüten. In dem Zeitalter, in dem Staat, und in den Außendingen also läge der Grund nicht, warum er sich dieser Schwärmerei nicht hätte ergeben können. Wenn die Geschichte reich an Beispielen sey, daß man für Meinungen alles Irdische hintenansetzen könne, so wäre es sonderbar, der Wahrheit diese Kraft abzustreiten, daß diese minder fähig seyn sollte, das Menschenherz zu rühren, als der Wahn. Man hätte besonders an zweierlei Anstoß genommen, an der Aufopferung Marquis Posa's für seinen Freund und an seinem Verhalten gegen den König, dem er seine Gesinnung eröffnet. Die Freundschaft des Marquis Posa und des Don Karlos sey schwärmerisch; die Anhänglichkeit des erstern an den letztern nicht auf persönlicher Uebereinstimmung gegründet. In Marquis

Posa's Seele sey früher Gefühl für Freiheit und Menschenadel, als Freundschaft für Don Karlos. Jener betrachte diesen Anfangs nur als den Königssohn, der sich an ihn anschmiege. So entstehe die academische Freundschaft. Nun würden sie von einander getrennt, Karlos komme an den Hof, und Marquis Posa werfe sich in die Welt. Don Karlos fühle sich am Hofe gedrückt, leer und unfruchtbar, und versinke deshalb allmälig in einen Zustand müßiger Schwärmerei, unthätiger Betrachtung. So finde ihn die erste Liebe. In diesem Zustande könne er ihr keine Kraft entgegensetzen; denn die früheren Ideen seyen ihm fremd geworden. Er fühle das Bedürfniß der Sympathie, denn er sey allein und unglücklich. Marquis Posa finde ihn so wieder. Diesem ging es unterdeß ganz anders. In die Welt geworfen, hatte er Gelegenheit gefunden, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles was er gehört und gesehen, empfand und dachte er nur in Beziehung auf jenes Ideal. Er hatte den Menschen in mehreren Varietäten kennen gelernt, in mehreren Himmelsstrichen, Verfassungen und Graden der Bildung. So erzeugte sich in ihm allmälig eine zusammengesetzte und erhabene Vorstellung vom Menschen im Großen und Ganzen, wogegen jedes einengende kleine Verhältniß verschwinde. An die Stelle des Individuums trete das Geschlecht; ein vorübergehender jugendlicher Affect erweitere sich in eine allumfassende Philanthropie. Aus einem müßigen Enthusiasten werde er ein thätiger, handelnder Mensch. Bereichert mit tausend neuen fruchtbaren Begriffen, voll strebender Kräfte und weitumfassender Entwürfe komme

er von der großen Ernte zurück, brennend vor Sehnsucht, einen Schauplatz zu finden, auf welchem er diese Ideale realisiren könne. Flanderns Zustand biete sich ihm dar; hier finde er eine Revolution zubereitet. Mit dem Geist, den Kräften und den Hülfsquellen dieses Volks bekannt, die er gegen die Macht seiner Unterdrücker berechnet, sehe er das große Unternehmen als schon geendigt an. Sein Ideal von Freiheit könne kein günstigeres Moment, keinen empfänglicheren Boden finden. Hier erst erinnere er sich lebhaft des Freundes, den er mit glühenden Gefühlen für Menschenglück in Alcala verließ. Ihn denke er jetzt als Retter der unterdrückten Nation, als das Werkzeug seiner hohen Entwürfe. Er eile nach Madrid in seine Arme, jene Samenkörner von Humanität und heroischer Tugend, die er einst in seine Seele gestreut, nun in vollen Saaten zu finden, in ihm den Befreier der Niederlande, den künftigen Schöpfer seines geträumten Staats zu umarmen. Er erwarte einen Heldencharakter, der sich nach Thaten sehne, wozu er ihm den Schauplatz eröffnen wolle — und finde Liebe für die Mutter. Wie würde da ein sorgsamer Freund des Prinzen gehandelt haben, der ganz nur sein Freund, und nicht mehr gewesen wäre? Und wie handelte Posa der Weltbürger? Es wäre des Freundes Pflicht gewesen, auf Erstickung dieser Leidenschaft zu denken, nicht auf ihre Befriedigung. Aber dem Posa, dem Sachwalter Flanderns, wäre nichts wichtiger, als diese Liebe zu fördern. Er denke, von dem unglücklichen Karlos habe Flandern nichts zu hoffen, aber vielleicht von dem glücklichen. Deshalb suche er den erloschenen Heldengeist des Infanten an fremdem

Feuer zu entzünden. Er knüpfe die neuen Ideen an die Liebe an. Flanderns Schicksal müsse durch den Mund der Liebe an das Herz des Freundes reden. Don Karlos empfange die Briefe aus den Händen der Königin, die Posa aus Flandern für ihn mitgebracht. Der Infant dürfe nicht in der Nähe der Königin bleiben, sonst sey er für die Angelegenheiten Flanderns verloren. Deshalb suche Marquis Posa ihn auf die gewaltsamste Art nach Flandern zu bringen. Die Befreiung eines unterdrückten Volks sey ihm eine weit dringendere Aufforderung, als die kleine Angelegenheit seines Freundes. Posa, der Weltbürger, müsse grade so und nicht anders handeln. Alle seine Schritte zeigen eine wagende Kühnheit, die ein heroischer Zweck allein einzuflößen im Stande sey. Freundschaft sey oft verzagt, und stets besorglich. Wie solle doch dem Marquis Posa das Interesse für den Infanten höher seyn, als das für die Menschheit? Fest und beharrlich gehe er seinen großen kosmopolitischen Gang, und ihm werde alles nur durch die Verbindung wichtig, worin es mit diesem höhern Gegenstande stehe. Daß der Marquis das Menschengeschlecht mehr liebe, als den Infanten, thue seiner Freundschaft für ihn keinen Eintrag. Es sey ja Don Karlos, der dies Ideal von Menschenglück wirklich machen solle, deshalb trage er es auf ihn über, und so fasse er beide in einem Gefühl zusammen. Im Don Karlos schaue er seine feurig geliebte Menschheit an; sein Freund sey der Brennpunkt, in dem alle seine Vorstellungen von jenem zusammengesetzten Ganzen sich sammelten. Marquis Posa solle darum weniger Anspruch auf unsre Bewunderung haben, weil er mit der

beschränktesten Aeußerung des wohlwollenden Affects seine weiteste Ausdehnung verbinde, und das Göttliche der universellen Liebe durch ihre menschlichste Anwendung mildere?

Leidenschaft für die Königin habe den Infanten bis an den Rand des Verderbens gebracht. In den Händen seines Vaters seyen die Beweise seiner Schuld, und seine unbesonnene Hitze lasse ihn dem lauernden Argwohn seiner Feinde die gefährlichsten Blößen geben; er schwebe in augenscheinlicher Gefahr, ein Opfer seiner wahnsinnigen Liebe, der väterlichen Eifersucht, des Priesterhasses, der Rachgier eines beleidigten Feindes und einer verschmähten Buhlerin zu werden. Solle Flanderns Befreiung in Erfüllung gehen, so müsse der Infant aus dieser Gefahr gerissen werden. Auf demselben Wege, woher dem Prinzen Gefahr drohe, sey auch bei dem Könige ein Seelenzustand hervorgebracht worden, der ihn das Bedürfniß der Mittheilung zum ersten Male fühlen lasse. Die Schmerzen der Eifersucht haben ihn das Leere und Gekünstelte seiner Despotengröße fühlen lassen. Dieser Gang der Begebenheiten müsse auch den Marquis dem Könige nahe bringen. Vater und Sohn seyen auf ganz verschiedenen Wegen auf den Punkt geführt, wo der Dichter sie haben müsse; beide werden auf ganz verschiedenen Wegen zu dem Marquis hingezogen, in welchem Einzigen das bisher getrennte Interesse sich nun zusammendränge. Durch Karlos Leidenschaft für die Königin und deren unausbleibliche Folgen bei dem Könige werde dem Marquis seine ganze Laufbahn geschaffen; darum werde auch das ganze Stück mit jener eröffnet. Der Marquis müsse

sich so lange mit einem untergeordneten Interesse in der Handlung begnügen, weil er von ihr alle Materialien zu seiner künftigen Thätigkeit zu empfangen gehabt. Jetzt erst trete das verborgene Motiv des Marquis, Flanderns Befreiung, die man unter der Hülle der Freundschaft blos geahnt habe, sichtbar hervor, und die Geschichte von Karlos Liebe weiche zurück, als blos vorbereitende Handlung. So ergebe sich, daß Karlos nur von ihm als das einzige unentbehrliche Werkzeug zu jenem feurig und standhaft verfolgten Zwecke betrachtet worden. Aus diesem universellern Motive müsse eben der ängstliche Antheil an dem Wohl und Weh seines Freundes, eben die zärtliche Sorgfalt für ihn fließen, als nur immer die stärkste Sympathie hätte hervorbringen können. Karlos Freundschaft gewähre ihm den vollständigsten Genuß seines Ideals. Er wisse noch keinen andern und kürzern Weg, sein hohes Ideal von Menschenglück zu verwirklichen, als den ihm in Karlos geöffneten. Am wenigsten falle es ihm ein, diesen Weg unmittelbar durch den König zu nehmen. Als er zu diesem geführt werde, zeige er die höchste Gleichgültigkeit. Nun komme er vor den König, der das Schicksal so vieler Millionen in der Hand habe. Dies zu benutzen, sey ihm ein blos zufälliger Umstand. Was der Marquis vernünftiger Weise nach seinem Begriffe von dem Könige hoffen könne, bei ihm hervorzubringen, sey ein mit Demüthigung verbundenes Erstaunen, daß seine große Idee von sich selbst, und seine geringe Meinung vom Menschen, doch wohl Ausnahmen leiden dürften. Die Gemüthslage des Königs sey äußerst günstig für ihn, und gebe ihm neuen Schwung, und dem Stück eine neue Wendung. Durch

den Erfolg kühn gemacht, der all sein Hoffen übertreffe, und durch einige Spuren von Humanität beim König überrascht, verirre er sich auf einen Augenblick bis zu der ausschweifendsten Idee, sein Ideal von Flanderns Glück unmittelbar an die Person des Königs zu knüpfen, durch diesen in Erfüllung zu bringen. Er kenne keine Grenzen mehr; ein Freund der Begeisterung veredele er sich den König, und gründe Hoffnungen auf ihn, worüber er in den nächsten ruhigen Augenblicken erröthen würde. An Karlos werde nicht mehr gedacht; der König biete ihm eine weit nähere und schnellere Befriedigung dar. Würde wohl der Busenfreund sich so weit vergessen haben? Alles sey erklärt, sobald man die Freundschaft jener herrschenden Leidenschaft unterordne. Die Freimüthigkeit, womit Posa seine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwischen Karlos und ihm Geheimnisse waren, dem König vortrage, sey eine offenbare Untreue gegen seinen Freund. Posa, der Weltbürger, dürfe so handeln, und ihm allein könne es vergeben werden; an dem Busenfreunde Karls sey es eben so verdammlich, als unbegreiflich. Ihm jedoch gestehen, was zwischen ihm und dem Könige vorgefallen, heiße so viel, als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm nichts mehr war. Ja es gebe Augenblicke, in welchen er mit sich zu Rathe gehe, ob er seinen Freund nicht gradezu aufopfern solle. Es sey gleichviel, was das Band der Freundschaft geknüpft, ob unfreiwilliger Zug des Herzens, Harmonie der Charaktere, oder von Außen hinzukommende Verhältnisse mit freier Wahl. Die Wirkungen bleiben dieselben. Aber das große Schauspiel eines ganzen Staats, das Glück des menschlichen Ge-

schlechts auf viele Generationen herunter könne nicht wohl Episode zu einer Handlung seyn, die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck habe. Was sey also die sogenannte Einheit des Stücks, wenn es Liebe nicht seyn solle, und Freundschaft nicht seyn könne? Von jener handeln die drei ersten Acte, von dieser die zwei übrigen; aber keine von beiden beschäftige das Ganze. Die Freundschaft opfre sich auf, und die Liebe werde aufgeopfert, aber weder jener noch dieser werde das Opfer von der andern gebracht. Also müsse noch etwas Drittes seyn, für welches Liebe und Freundschaft gewirkt, und dem beide aufgeopfert worden.

Der Zweck, den Marquis Posa sich gesetzt, sey dem Zweck der Illuminaten und Maurer verwandt. Was jene durch geheime Verbrüderung mehrerer durch die Welt zerstreuten Glieder zu bewirken suchten, wolle dieser vollständig und kürzer durch ein einziges Subject ausführen. Dieser Gegenstand dürfe vielen für die dramatische Behandlung zu abstract seyn und zu ernsthaft; aber ihm, dem Dichter, scheine derselbe eines Versuchs nicht unwerth: Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meine, die heiligsten seyn müssen, und die bis jetzt nur das Eigenthum der Wissenschaften seyen, in das Gebiet der Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen, und als lebendig wirkende Motive in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvollen Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen. — Habe sich der Genius der Tragödie für diese Grenzenverletzung an ihm gerächt, so seyen doch einige, nicht ganz unwichtige, hier niedergelegte Ideen für den redlichen Finder nicht verloren, den es vielleicht nicht un-

angenehm überraschen werde, Bemerkungen, deren er sich aus seinem Montesquieu erinnere, in einem Trauerspiele angewandt und bestätigt zu sehen.

Besonders habe man dem Posa vorgeworfen, daß er, der so hohe Begriffe von der Freiheit hege, und sie unaufhörlich im Munde führe, sich doch selbst eine so despotische Willkühr über seinen Freund anmaße, daß er ihn blind, wie einen Unmündigen leite, und ihn dadurch an den Rand des Verderbens führe. Wie lasse sich's entschuldigen, daß Posa, anstatt dem Prinzen sein Verhältniß zum König zu entdecken, lieber Gefahr laufe, und ihn verhafte? Warum nehme er zu Intriguen seine Zuflucht, indem er doch auf gradem Wege sicherer und schneller zum Ziele kommen könne? Marquis Posa kenne das lenksame Herz seines Freundes. Man müsse gestehen, daß der Charakter des Marquis an Schönheit und Reinheit gewonnen hätte, wenn er über die unedlen Hülfsmittel der Intriguen erhaben geblieben wäre. Er als Dichter halte aber dafür: „daß die Liebe zu einem wirklichen Gegenstande, und Liebe zu einem Ideale sich in ihren Wirkungen eben so ungleich seyn müßten, als sie in ihrem Wesen von einander verschieden wären — daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellungen von Tugend und hervorzubringendem Glücke sehr oft eben so willkürlich mit den Individuen schaltete, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen in ihnen, nicht außer ihnen wohnte, und weil jener, der seine Handlungen nach einem inneren Geistesbilde modelte, mit der Freiheit Anderer beinahe eben so im Streit läge, als dieser, dessen

letztes Ziel sein eignes Ich wäre." Kurz, wahre Größe des Gemüths führe oft nicht weniger zur Verletzung fremder Freiheit, als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjectes willen handle. Geräuschlos, ohne Gehülfen, in stiller Größe zu wirken, sey des Marquis Schwärmerei. Still, wie die Vorsicht für einen Schlafenden sorge, wolle er seines Freundes Schicksal auflösen, er wolle ihn retten, wie ein Gott — und eben dadurch richte er ihn zu Grunde. Daß er zu sehr nach seinem Ideal von Tugend in die Höhe, und zu wenig auf seinen Freund herunterblicke, gereiche beiden zum Verderben. Und hier wolle ihn, den Dichter, bedünken, treffe er mit einer merkwürdigen Erfahrung aus der moralischen Welt zusammen: daß die moralischen Motive, welche von einem zu erreichenden Ideal von Vortrefflichkeit hergenommen seyen, nicht natürlich im Menschenherzen liegen, und eben darum, weil sie erst durch die Kunst in dasselbe hineingebracht worden, nicht immer wohlthätig wirken, gar oft aber durch einen sehr menschlichen Uebergang einem schädlichen Mißbrauche ausgesetzt seyen. Darum wähle er einen ganz wohlwollenden, über jede selbstsüchtige Begierde erhabenen Charakter, und gebe ihm die höchste Achtung für Anderer Rechte, die Hervorbringung eines allgemeinen Freiheitsgenusses sogar zum Zweck, und er glaube sich deshalb in keinem Widerspruche mit der allgemeinen Erfahrung zu befinden, wenn er ihn selbst auf dem Wege dahin in Despotismus verirren lasse. Es habe im Plane gelegen, daß er sich in diese Schlingen verstricken solle, die allen gelegt seyen, die sich auf einerlei Wege mit ihm befinden.

Wie viel hätte es ihm denn gekostet, ihn wohlbehalten daran vorbeizubringen, wenn er es nicht für größeren Gewinn gehalten, der menschlichen Natur zur Seite zu bleiben, und eine nie genug zu beherzigende Erfahrung durch sein Beispiel zu bestätigen — daß man sich in moralischen Dingen nicht ohne Gefahr von dem natürlichen praktischen Gefühle entfernen, daß der Mensch sich viel sicherer den Eingebungen seines Herzens vertrauen dürfe, oder dem schon gegenwärtigen und individuellen Gefühle von Recht und Unrecht, als der gefährlichen Leitung universeller Vernunftideen, die er sich künstlich erschaffen habe; denn nichts führe zum Guten, was nicht natürlich sey.

Auch habe man getadelt, daß Marquis Posa sich muthwillig in einen gewaltsamen Tod stürzte, den er hätte vermeiden können. Wenn er nicht des Märtyrerthums wegen hätte sterben wollen, so wäre kaum zu begreifen, wie sich ihm die so gesuchten Mittel zum Untergange früher, als die weit natürlicheren Mittel zur Rettung hätten darbieten können. Dieser Einwurf beruhe auf der Voraussetzung, daß der Marquis nur für seinen Freund sterbe. Er sterbe, um für sein — in des Prinzen Seele niedergelegtes — Ideal alles zu thun und zu geben, was ihm das Theuerste sey; um ihm auf die nachdrücklichste Art, die er in seiner Gewalt habe, zu zeigen, wie sehr er an die Wahrheit und Schönheit dieses Entwurfes glaube, und wie wichtig ihm die Erfüllung desselben sey; er sterbe dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit gestorben seyen, die sie von andern befolgt und beherzigt haben wollten, um durch sein Beispiel darzuthun, wie sehr sie

es werth sey, daß man alles für sie leide. Es komme hier nicht darauf an, wie nothwendig, wie natürlich und wie nützlich diese Auskunft in der That sey, sondern wie sie denjenigen erscheine, die sie zu ergreifen hätten. Wenn die Ideen, die den Marquis zu diesem Heldenentschluß brachten, ihm geläufig wären, so wäre auch der Entschluß weder gesucht noch gezwungen, und wären sie gar in seiner Seele die vorherrschenden, so wäre der Entschluß, den er faßte, nothwendig; hätten die Empfindungen, die bei jedem Andern diesen Entschluß bekämpfen würden, wenig Macht über ihn, so könnte ihm auch die Ausführung desselben nicht so viel kosten. Wer entdecke nicht in dem ganzen Zusammenhange seines Lebens, daß seine ganze Phantasie von Bildern romantischer Größe angefüllt und durchdrungen sey, die Helden des Plutarch in seiner Seele leben, und ihm sich unter zwei Auswegen immer der heroische zuerst und zunächst darbieten müsse?

Die Worte Schillers, welche die Tendenz des Ganzen überhaupt betreffen, sind diese: „Rufen Sie sich, lieber Freund, eine gewisse Unterredung zurück, die über einen Lieblingsgegenstand unsers Jahrzehents — über Verbreitung reiner sanfter Humanität, über die höchst mögliche Freiheit der Individuen bei des Staats höchster Blüthe, über den vollendetsten Zustand der Menschheit unter uns lebhaft wurde. Unsere Unterredung war längst vergessen, als ich unterdessen die Bekanntschaft des Prinzen von Spanien machte; und bald merkte ich diesem geistvollen Jünglinge an, daß er wohl gar derjenige seyn dürfte, mit dem wir unsere Entwürfe zur Ausführung bringen könnten. Ich fand alles wie durch einen dienstbaren

Geist mir in die Hände gearbeitet; Freiheitssinn mit Despotismus im Kampfe, die Fesseln der Dummheit zerbrochen, tausendjährige Vorurtheile erschüttert, eine Nation, die ihre Menschenrechte wieder fordert, republikanische Tugenden in Ausübung gebracht, hellere Begriffe in Umlauf, die Köpfe in Gährung, die Gemüther von einem begeisterten Interesse gehoben, und nun, um die Constellation zu vollenden, eine schön organisirte Jünglingsseele am Throne, in einsamer unangefochtener Blüthe unter Druck und Leiden hervorgegangen. Unglücklich — so machten wir es aus — mußte der Königssohn seyn, an dem wir unser Ideal in Erfüllung bringen wollten. Aus dem Schooße der Sinnlichkeit und des Glücks durfte er nicht genommen werden. Aber wie sollte ein königlicher Prinz aus dem 16. Jahrhundert, Philipp II. Sohn, ein Zögling des Mönchvolks, zu solcher liberalen Philosophie gelangen? Das Schicksal schenkte ihm einen Freund, Marquis Posa. Die Rede war davon, einen Fürsten aufzustellen, der das höchst mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen sollte — nicht diesen Fürsten erst zu diesem Zweck zu erziehen; die Rede war, diesen Fürsten nur zu zeigen, den Gemüthszustand in ihm herrschend zu machen, der einer solchen Wirkung zu Grunde liegen muß, und ihre subjective Möglichkeit auf einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit zu erheben, unbekümmert, ob Glück und Zufall sie wirklich machen wollen."

Anstatt diese vortreffliche Apologie und Kritik des Dichters für die Kritik des Inhalts zu benutzen, und seine Winke für die objective Erkenntniß zu beherzigen,

beruft man sich immer noch auf das subjective Gefühl, und will die subjective Meinung und Vorstellung geltend machen, die eben so particulär als zufällig ist. Nach Hoffmeister ist Schiller selbst wieder sowohl Don Karlos als Marquis Posa. Etwa deswegen, weil er äußerte, daß Don Karlos den Puls von ihm habe, und Frau von Wolzogen sagt, daß Schiller, was er in seinem Posa dichtete, auch hätte seyn können? In dem erstern habe er seinen früheren Gemüthszustand ausgesprochen und dargestellt, wo er noch unbefriedigt, unsicher, sehnsüchtig und weichherzig gewesen, in dem letztern die darauf folgende heroische Stimmung. Nun hat zwar die Subjectivität des Dichters Antheil an dem Werke, das er producirt, wie auch aus Schillers oben angeführtem Selbstbekenntniß erhellt; allein wahrhaft poetisch ist sie nur, wenn sie aus ihrer Besonderheit nichts zu den künstlerischen Gestalten hinzuthut. Don Karlos und Marquis Posa sollen die beiden sittlichen Lebensprincipien Schillers vorstellen, ersterer das Princip der schönen Menschlichkeit, letzterer das Princip der Freiheit. Die Persönlichkeit des Dichters wird so förmlich zerlegt und in sittliche Vermögen zersplittert, die alsdann zu künstlerischen Figuren würden. Der Geist ist jedoch nur Einer, die künstlerischen Gestalten sind Ausdruck eines und desselben Geistes, und seiner Freiheit. Aber der Freiheit des Geistes, die die Formen und Gestalten derselben in sich faßt, nicht des bloßen Selbstes, und seines subjectiven Vermögens. Die künstlerischen Gestalten sind alle Träger des Geistes und der Freiheit, wie er sich selbst als Nothwendigkeit und Freiheit entgegengesetzt, durch diesen Widerspruch und Kampf sich für sich selbst her-

vorbringt, und sich erst wirklich frei gestaltet. So repräsentirt nicht blos Marquis Posa die Freiheit, sondern die ganze Handlung, alle handelnden Personen repräsentiren sie; sie ist mit sich selbst in Conflict ihr allseitig individuelles Pathos. Erkennt man den Geist nicht als das bewegende Princip der Handlung im Don Karlos, so erscheint hier die Freiheit nicht weniger abstract, als in den früheren Stücken. Man kann sich alsdann verleiten lassen, wie Hoffmeister, den dramatischen Inhalt des Don Karlos auf denselben Gegensatz der früheren Stücke gegründet zu betrachten, auf den von ihm vermeinten des realen Gesellschaftzustandes zu einem idealen, und die Freiheit als blos mehr geläutert. Aber wie ist doch das Wirkliche und Reale sowohl als das Ideale im Don Karlos ganz anders, als in jenen Stücken. In diesen ist beides mehr abstract. Der Gegensatz war Anfangs sogar ohne Beziehung, aber die Abstraction hob sich auf, indem die Extreme sich berührten. Er reichte in seiner ganzen Abstraction nicht einmal für das erste Stück, für die Räuber hin, wie er hier im Don Karlos gelten soll. Das ideale Subject fing schon im Fiesko an, die reale Wirklichkeit als seine wesentliche Bestimmung zu erkennen. Diese hörte damit auf, blos real zu seyn, wurde als Zweck gewußt; und so allgemein geistig bestimmt, als bewußte Wirklichkeit zeigt sich der Gegensatz im Don Karlos. Die Wirklichkeit, das Reale hat, als Zweck des Menschen gewußt, eben des Bewußtseins wegen ideale Bedeutung, und das Ideale ist ihm selbst die innere reale Möglichkeit, wirklich werden zu können. Der Zweck ist zugleich Endzweck, der Gegensatz der des Geistes selbst, als der Wahrheit und Gewißheit, der Gegen-

satz des christlichen Glaubens, wie er welthistorisch bestimmt ist.

Faßt man den Gegensatz des neuen Drama blos abstract, im Sinne der früheren Stücke, so kann man ferner, wie Hoffmeister, versucht werden, Don Karlos für eine blos kosmopolitische Tragödie zu halten. Schiller vergleicht blos den Inhalt dieses Stücks mit der kosmopolitischen Idee, aber Humboldt und Hoffmeister geben sie für die wahre Idee desselben aus. Hoffmeister nennt ferner die Haupttendenz des Don Karlos eine begeisterte Enthüllung der Idee. Aber welcher Idee? Er meint eben jene philanthropische kahle Humanitätsidee, die sich grade nicht enthüllt und enthüllen kann, weil sie eine bloße Vorstellung, eine Abstraction ist. Deshalb meint er auch, daß Don Karlos dieser Idee nach der beabsichtigte zweite Theil der Räuber sey, in welchem die Kantische Moralphilosophie poetisch gegründet worden. In dieser enthüllt sich die Idee eben so wenig, denn sie ist nicht wirklich, sondern soll nur seyn, ist blos Object des Glaubens, und zwar des subjectiven, dessen Wesen ist, die Idee nicht zu wissen. Die Welt, die in den Räubern in Trümmer zerschlagen worden, kann daher nach dieser Idee nicht wieder auferbaut werden. Denn sie ist eben so negativ, als das Princip in den Räubern ist. Aus dem sittlich-politischen Standpunkt, dessen Princip das bloße Moralgesetz im Kantischen Sinne seyn soll, ist Don Karlos unmöglich zu begreifen. Seelengröße, Menschenwürde, Humanität sind Tugenden, die zwar eine subjective Religiosität constituiren können, aber keine allgemein geistige, wirkliche. Dazu gehört

eben die Enthüllung der Idee, die keine bloße Vorstellung ist, kein blos subjectiver, moralischer Glaube, wornach Gott, die Wahrheit nicht gewußt wird, sondern die Wahrheit und Gewißheit des Geistes selbst. Die Idee, die sich enthüllt, ist die des christlichen Glaubens, als des Glaubens der Welt, des wahren Glaubens, nicht des subjectiven Glaubens.

Wenn man diese wahre Idee, die politisch-religiöse Idee, nicht als das bewegende Princip der Handlung faßt, erkennt man auch die Charaktere der handelnden Personen nicht, wie sie in Wahrheit sind. Die blos kosmopolitische Idee ist zu ohnmächtig, einen politisch-religiösen Gegensatz bilden zu können. Will man dem Dichter nicht fortwährend unrecht thun, so muß man vor allem den blos subjectiven, moralischen Standpunkt für die Betrachtung aufgeben, sich zu dem Standpunkte der Wirklichkeit des Geistes erheben. Sonst erscheint hier alles, und besonders das Verhältniß der Charaktere zu einander, des Königs zu Marquis Posa, des letzteren zum Don Karlos und zu sich selbst, in einem ganz falschen Lichte. Versuchen wir deshalb eine Charakteristik der handelnden Personen aus dem wahren, politisch-religiösen Gesichtspunkte, gegen die blos gewöhnliche, sogenannte sittlich-politische, unwahre, abstracte Auffassung.

Es ist nicht wohl möglich, dabei von dem historischen Stoff zu abstrahiren. Man tadelt es, daß unser Drama der Geschichte so wenig gemäß sey. Don Karlos, sagt man, wäre gar nicht da, wenn der Dichter nicht absichtlich alle historische Scrupel entfernt hätte. Die Chronologie und die historischen Nachrichten in Betreff des Alters des Königs, der Königin und des Infanten

wären nicht genau. Die gegenseitige Neigung der Königin und des Don Karlos beruhte lediglich auf einem Argwohn, dem alle Beweise fehlten. Dies ist historisch richtig, aber poetisch gleichgültig. Als wenn die Kunst und Poesie das blos Factische darzustellen hätte. Die Poesie ist ihr eigner Inhalt; das blos Factische, Historische reicht nicht für sie hin, jene geht nur von diesem aus. Es kann erst für schön gelten, wenn es durch die Kunst zur Einheit des Geistes mit sich selbst erhoben, seiner wahren Idealität gleich gemacht ist; oder dasselbe wird schön erst dadurch, daß es die Kunst als eine Wirklichkeit des Geistes vor das Bewußtsein bringt. Diese Wirklichkeit ist das Historische zwar an sich, aber es wird nicht als solche gewußt.

Die Geschichte des Don Karlos ist noch immer nicht ganz im Klaren. Was man davon weiß, ist etwa Folgendes: Don Karlos war körperlich gebrechlich und geistig mißrathen. Von Jugend auf hatte er die tollsten Ideen. Er war in allen das Gegentheil von seinem Vater Philipp, in Lebensweise, in Neigung und Gesinnung, in Religion und Politik. Vergebens suchte die Königin beide mit einander auszusöhnen. Der König forderte, daß Don Karlos ihm gehorche, und seine Natur wesentlich ändere und bessere; den Infanten ärgerte das kalte, gemessene Benehmen seines Vaters; er haßte die wirksamsten Beamten des Königs, Ruy Gomez, Alba und Espinosa. Don Karlos war für die Waffen, den Soldaten gewogen, und so heftiger Gemüthsart, daß er sich von jeder Leidenschaft hinreißen ließ. So oft Krieg ausbrach, wollte er hin; aber man hielt ihn stets zurück. Alle seine Wünsche concentrirten

sich in dem einen, daß ihm das Heer nach den Niederlanden anvertraut werden möchte. Als ihm Alba vorgezogen wurde, wollte er diesen tödten und seinem Vater entfliehen. Er hatte keine Ruhe mehr, und beschied deshalb die Religiosen von Atocha zu sich. Er forderte von ihnen im Voraus Absolution, weil er Jemandem zu Leibe wolle, den er tödtlich hasse. Sie erklärten ihm aber, daß sie diesem Verlangen nicht willfahren könnten. Darauf sagte er zu ihnen, nächstens werde der Hof zum Tische des Herrn gehen, wovon er sich nicht ausschließen könne; wegen der That, die er beabsichtige, und damit er das Sacrament nicht unwürdig genieße, solle man ihm eine ungeweihte Hostie reichen. Darüber entsetzten sie sich. Einer von den Priestern fragte ihn, wen er tödten wollte, worauf er antwortete: einen Mann von hohem Range. Als er darauf zu toben und zu wüthen anfing, suchte ihn der Priester zu beruhigen und sprach, wenn er den Nutzen kennen würde, den der Prinz aus der Handlung ziehen könnte, so wäre es vielleicht möglich, ihm die Absolution zu ertheilen, worauf der Prinz den Namen des Königs genannt haben soll. Obwohl der König, sein Vater, später erklärte, daß Don Karlos nichts gegen sein Leben unternommen habe, so weiß man doch, daß dieser sich unvorsichtig äußerte: „unter fünf Personen, denen ich aufs Aeußerste übel will, ist der König nächst Ruy Gomez der erste.“ Es ist gewiß, daß Don Karlos heimliche Verbindungen in Spanien und Flandern anzuknüpfen suchte, und in seiner Leidenschaft von Planen redete, welche des Königs Herrschaft und Leben bedrohten.

Genug, der Infant wurde gefangen gesetzt, und der

König soll selbst mit seinen Granden die Verhaftung vollzogen haben. Der Infant, heißt es, lag im tiefsten Schlaf, als der Herzog von Feria und der Graf Lerma an das Bett traten. Während sie Waffen unter dem Kopfkissen hervorzogen, erwachte der Prinz. In diesem Augenblick erschien der König, und Don Karlos, als er ihn erblickte, rief ihm zu: „Was will Eure Majestät von mir?“ Der König antwortete ruhig: er werde es schon erfahren, und ließ darauf die Fensterladen schließen und vernageln, befahl, den Infanten zu bewachen, und für die Sicherheit seiner Person zu sorgen.

Die Verhaftung des Infanten, und noch mehr die Nachricht, daß ihm der Proceß gemacht werden sollte, machte in ganz Europa das größte Aufsehen. Der König suchte die Sache keineswegs geheim zu halten. Er zeigte den Europäischen Höfen seinen Entschluß durch officielle Noten an, und durch eigne Gesandschaften; erließ Schreiben an alle Erzbischöfe und Bischöfe Spaniens und Amerika's; an alle Civil- und Militärgouverneure; an die Gerichtshöfe; an die Capitel der geistlichen Orden und Hauptkirchen; und an die einzelnen Städte. In allen diesen Schreiben sprach er den festen Vorsatz aus, den Prinzen vor Gericht stellen zu wollen. Cabrera theilt in der Geschichte Philipps II. das Schreiben des Königs an seine Schwester, die Kaiserin Maria mit. Es heißt darin: So groß sein Schmerz sey, halte ihn doch der Trost aufrecht, daß er es nicht an Sorgfalt für eine gute Erziehung des Infanten habe fehlen lassen; daß er alle die Vergehungen übersehen habe, die man auf Rechnung der physischen Organisation des Prinzen bringen könne — nun aber verbiete ihm die Reli-

gion und das Wohl seiner Unterthanen, solch unwürdiges Treiben länger zu dulden, wenn auch das Vaterherz brechen sollte. Ferner heißt es in einem andern Briefe des Königs an den Corregidor von Segovia: „Zerreißt mir nicht das Herz durch Bitten und Fürsprache, wäre ich blos Vater, so könnte und würde ich anders handeln, als König kann ich aber nur so den großen Uebeln begegnen, die meine nur allzugroße Nachsicht hat geschehen lassen. Ein Vater bedarf es nicht, gebeten zu werden. Lasset Euch in Eurer Antwort nicht besonders auf die unglücklichen Dinge ein, so da geschehen; ein Vater muß keinen andern Ausweg wissen, wenn er zu einem solchen Entschlusse greift." Alle Antwortschreiben gaben die Nothwendigkeit des eingeschlagenen Verfahrens zu: man wäre überzeugt, daß nicht anders verfahren werden könnte. Nur wenige baten für den Prinzen. In dem Briefe des Magistrats von Murcia hieß es: „Der König möge Maaßregeln ergreifen, die die Forderungen der Religion und des Wohls des Reiches mit denen des Vaterherzens zu vereinigen im Stande seyen." Der König schrieb mit eigner Hand an den Rand desselben: „Dieser Brief ist mit Klugheit und Vorsicht geschrieben." Die fremden Mächte, besonders Kaiser Maximilian und auch der Papst verwendeten sich für den Prinzen. Aber Philipp blieb unerschütterlich. Er rief den Staatsrath zusammen, und präsidirte darin ganz ungewöhnlich in eigner Person. Der einstimmige Beschluß war, den Prinzen vor den Rath von Kastilien zu stellen, und ihn durch diesen richten zu lassen. Der Umstand, daß zufällig der Großinquisitor, Kardinal Espinosa, Präsident des Raths von

Kastilien war, hat die irrige Meinung veranlaßt, daß Don Karlos vor der Inquisition gerichtet worden. Mitglieder der königlichen Familie durften vor das Inquisitionsgericht nicht gezogen werden.

Don Diego Briviesca de Mugnatones, Rath von Kastilien, leitete den Proceß auf Befehl des Königs ein, und zwar in der Form des Processes, den Johann II. von Arragonien und Navarra gegen seinen ältesten Sohn, den Prinzen Karl von Bianca erhoben hatte, und dessen Actenstücke deshalb aus der **lengua catalona** in das Spanische übersetzt wurden. Die Instruction des Processes kam endlich zum Schluß; der Infant wurde seinen Richtern nicht gegenübergestellt, sondern ward nach den vorliegenden Acten und den Zeugenaussagen verurtheilt. Der Rath von Kastilien betrachtete ihn als überwiesen: „des Verbrechens der beleidigten Majestät, des Versuchs des Vatermordes und der Rebellion." Der Rath mußte nach den Gesetzen des Reichs das Todesurtheil aussprechen, aber Mugnatones erklärte, dieser ganz außerordentliche Fall gestattete dem Könige, die Anwendung der Gesetze nicht in Ausführung zu bringen. Noch einige andere, unter diesen auch der Großinquisitor, waren derselben Ansicht. Aber der König sagte: mein Vaterherz gibt Euch Recht, mein Gewissen verbietet mir, demselben zu folgen. Die Gesetze müssen ihren Lauf haben. Da indeß die Gesundheit des Infanten in Folge seiner Lebensweise zerrüttet, er überdies durch Krankheit der Auflösung nahe ist, so lasset seinem Willen und seinen Neigungen freien Lauf, sie werden ihn in wenigen Tagen zu Grabe bringen. In der That war Don Karlos in ein hitziges Fieber gefallen, zu dem sich noch

eine Art Ruhr gesellte. Er soll sich in seinem Gefängnisse durch die unregelmäßigste Lebensart umzubringen versucht haben. Immer mehr nahm seine Krankheit zu, so daß er zuletzt das Bewußtsein verlor. Als Philipp den Arzt fragte, ob vielleicht der Infant wieder zur Besinnung kommen würde, und dieser erwiderte, daß es zwar nicht unmöglich wäre, aber doch zweifelhaft, sagte der König: Wohlan! — so will ich ihm meinen Segen geben. Er legte nun die Hand auf die Stirne seines Sohnes, und sprach leise einige Worte, hüllte darauf das Gesicht in den Mantel, und ging. Am andern Morgen früh starb der Infant.

Um auch zu erfahren, wie man auswärts über die Geschichte des Don Karlos allerlei muthmaßte und dachte, mag hier Einiges aus einer Correspondenz zwischen dem Prinzen Wilhelm von Oranien und dem Landgrafen Wilhelm von Hessen zu jener Zeit angemerkt werden. Jener schreibt: „es soll hochgedachter Prinz von Hispanien, gleichwie vorhin 16 Pfund Trauben gegessen und darauf zween Wasser Trunk gethan haben, darauf er in Schwachheit gefallen, und krank worden seyn." Und dieser schreibt: er habe den Spanier de Luis gefragt, ob Philipp seinen einzigen Sohn habe wirklich verhaften lassen, wie die Königin Elisabeth ihrer Mutter gemeldet; darauf dieser es bejaht, aber die Ursache nicht gewußt habe. Es wären drei Gerüchte darüber: etliche sagten, der Prinz wäre calvinisch, und man habe in seinem Zimmer calvinische Bücher gefunden, andere, er habe wollen in die Niederlande gehen, und andere, er habe seinem Vater nach dem Leben getrachtet. Er habe

sich krank gestellt, in der Erwartung, daß ihn sein Vater, wie gewöhnlich, besuchen werde, aber dieser sey gewarnt worden, denn sein Sohn, der Prinz, habe zwei gespannte Feuerbüchsen unter seinem Hauptkissen liegen gehabt; es wäre der König gleichwohl zu ihm in's Zimmer gegangen, hätte ihn angesprochen und ihn gefragt, wie es ihm gehe. Der Prinz habe geantwortet, er sey sehr schwach, darauf ihn der König bei der Hand genommen und gesagt, er solle aufstehen, er sey nicht so schwach als er glaube, habe auch bald die Kissen bei Seite geschoben und die Feuerbüchsen darunter gefunden, und den Prinzen gefragt, was er damit gewollt und vorgehabt, worauf der Prinz erwidert: er habe über zwanzig Ursachen, die ihn dazu bewegten, worauf der König zu ihm gesagt, dann habe er über dreißig Ursachen, deswegen er ihn hart strafen wolle, und also den Prinzen alsbald dem Grafen de Feria zu bewachen befohlen. Auch sage man, daß achtzehn große und vornehme Spanier solcher Verschwörung wegen gefänglich eingezogen worden. Der Landgraf schreibt in einem andern Briefe: „es hat uns jetzt Herzog Heinrich zu Braunschweig Copien zugefertigt, was der König von Spanien seines Sohnes Caroli gefänglicher Einziehung halber an S. L. geschrieben, wie E. L. aus hiesiger Abschrift ersehen können:" „was wir hierin aus christlichem und väterlichem Eifer thun und vornehmen, soll zuvörderst seine göttliche Allmacht zu ehren, und dann unseren Königreichen, Fürstenthümern, Ländern und Leuten, auch insgemein der ganzen Christenheit zur Ruhe und Wohlfahrt gereichen." „Woraus," setzt der Landgraf hinzu, „wir nicht anders abnehmen können, als

daß des Königs in Spanien Sohn etwa durch die Inquisition der Religion wegen eingezogen worden. Da solches also wäre, trügen wir mit berührtem Prinzen ein freundliches und christliches Mitleiden."

In seiner Todesstunde soll Don Karlos heftig phantasirt, und seinen Großvater Karl V. öfters beim Namen genannt haben: „Wo habt Ihr den Purpur gelassen? Eine weiße Kutte und einen Strick um den Leib? Ein geschorner Kopf? Ja es gibt verfluchte Söhne! Ich kenne auch einen. Schlechte Väter aber gibt es auch. Wer einen Vater ermorden kann, macht mit einem Großvater nicht viel Umstände. Du hast viel gesündigt und viel gebüßt. Und ein großer Mann bist du gewesen, z. B. in Worms. Aber einer war da, er trug ein schlechtes, schwarzes Gewand, und war plump und ungeschickt von Wesen, aber größer war er, wie Ihr Alle."

So viel das historische Factum betreffend, in Hinsicht des Don Karlos. Betrachten wir nun die welthistorische Begebenheit nach den entgegengesetzten Principien. Sieht man den Krieg Spaniens gegen die Niederlande als nicht berechtigt an, so erscheint König Philipp II. als bloßer Despot und Unterdrücker der heiligsten Menschenrechte. Und dagegen erscheint der Aufstand der Niederländer als bloßer Aufruhr, wenn man denselben nicht im Zeugniß des Geistes als einen Kampf der Unabhängigkeit und Freiheit nimmt. So würde man die ganze Begebenheit blos abstract auffassen. Es kann scheinen, daß Einzelnes und Aeußerliches in der Geschichte dadurch richtiger hervortreten mag; aber solche Richtigkeit ist noch nicht Wahrheit, die aus dem Kampf und

Gegensatz der Principien hervorgeht. Soll blos das eine Princip gelten, und nicht das andere, entweder das spanische, katholische, oder das niederländische, protestantische, so ist es kein wahrhaft geschichtliches Interesse. Es bleibt dann weiter nichts übrig, als für die verschmähte Partei ein blos subjectives Interesse anzunehmen, Hinterlist, Intrigue und dergleichen.

Das spanische Princip war in seiner Politik consequent, und nur dadurch Princip, kein blos subjectives Interesse und Eigensinn. Und grade darum regte es das entgegengesetzte Princip zum Kampfe gegen sich auf. Spanien konnte nicht anders, es mußte das niederländische Princip bekämpfen und wo möglich zu vernichten suchen. Und die Niederländer mußten sich dagegen wehren.

Die beiden entgegengesetzten Principien sind in Verhältniß zu einander das alte und neue Princip. Dieses mußte sich erst Bahn brechen, während jenes schon bestand. Es scheint so, daß das Bestehende darum, weil es besteht, auch allein berechtigt ist. Das ist nur Schein. Aus dem Bestehenden, dem alten Princip bildet sich ein neues, tritt demselben erst gegenüber und dann an seine Stelle. Das alte Princip war einmal ebenfalls nicht, ist auch geworden. Darum weil es ist und besteht, hat es nicht das Recht, allein und immer zu bestehen. Aber wodurch entsteht ein neues Princip? Einzig und allein durch den Geist, das Bewußtsein. Alles geistige Leben wird und ist durch Denken, das Bestehende und Wirkliche wird allmälig anders, oder ändert sich. Das Subjective des Denkens und der Gesinnung wird immer objectiver und verwirklicht sich end-

lich. Das Anderswerden fängt einzeln an, aber wird bald allgemein. Damit fängt es an zu bestehen, wirklich zu werden. Aus dem Alten entsteht ein Neues, das eben so berechtigt wird als jenes. Davon ist die Folge der Gegensatz und Widerspruch, welcher zum Kampfe um die Anerkennung wird. Zwar hat der Staat sich gegen alles subjective Ansinnen und Besserwissen zu bewahren, aber endlich muß er doch nachgeben, wenn das Subjective wirklich, objectiv und allgemein wird. Damit ändert sich der Staat selbst und geht aus dieser Bildung neu hervor. Die wahre Politik ist, die Entwickelung des Staats von Innen heraus, und dieser gemäß zu leiten, das Bestehende und Feste in Einklang mit den beweglichen Elementen zu bringen, aber eins nicht durch das andere zu beeinträchtigen. Die Regierung ist alsdann selbst in der Bildung und Entwickelung begriffen, und eins mit dem Volk; sie ist eben so wie dieses der geistigen Entwickelung ausgesetzt. Mit dem geistigen Inhalt ändert sich zugleich die Form. Das Neue ist eine Fortbildung des Alten und Bestehenden selbst, und die ganze Geschichte nichts anders, als eine Entwickelung des Bewußtseins, des Neuen aus dem Alten, was nur durch Widerstreit und Kampf möglich ist.

Es wäre für den Don Karlos vortheilhafter gewesen, meinte Wieland, wenn die Geschichte, selbst um tausend Jahre, älter wäre. Aber nur um ein Jahrhundert später wäre der Stoff für das politischreligiöse Princip, welches im Don Karlos auftritt, nicht mehr so geeignet. Schiller hat aus richtigem Gefühl die Zeit gewählt, wo die Monarchie auch historisch die besondern Interessen immer mehr überwand. Historisch

ging nämlich die Feudalmonarchie der rein monarchischen Form des Staates vorher. Die Feudalherrschaft ließ nicht zu, daß das Oberhaupt des Staats ausschließlich und allein kraft des Gesetzes regierte. Die Vasallen hatten nur eine Verpflichtung der Persönlichkeit, eine selbstständige Gewalt neben der königlichen Macht. Es hielt öfters schwer genug, sie zu ihrer Pflicht zu bringen; ihre Treue war sehr precär und willkürlich. In der wahren, reinen Monarchie gilt nur der allgemeine vernünftige Wille des Rechtes und Gesetzes, kein particulärer Wille. Wegen des Eigenwillens und der Willkühr mußte die Macht der Vasallen gebrochen, ihre Selbstsucht der rechtlichen Macht des Staates unterworfen werden. So kam es zum Kampfe der Allgemeinheit des Rechts und Gesetzes im Staate mit den besondern Gewalten und Interessen, mit der particulären Vasallenmacht. Aus der Feudalherrschaft entstand durch ihre Unterjochung die reine Monarchie, und mit derselben die vernünftige Herrschaft des Rechts in seiner Allgemeinheit über die besondern Zwecke. Die wahre Monarchie duldet neben der rechtlichen Macht des Gesetzes im Staat keine willkürliche Gewalt. Schiller wäre, hätte er den Stoff auch nur um wenige Zeit früher genommen, auf den Standpunkt seiner ersten Stücke zurückgefallen, in welchen die abstracte Freiheit und Willkühr das Princip ist. Es war aber schon der Wunsch Fiesko's, „den emporstrebenden Stolz der Vasallen durch den schöpferischen Fürstenstab mit einem Athemzuge in den Staub zu legen.“

Dies war die That Philipps II. von Spanien. Seinem Vater, Karl V. machten die particulären Rechte

der spanischen Großen oder Granden sowohl, als der Provinzen und Städte noch viel zu schaffen. Philipp griff sie alle an, die Granden, die Geistlichen und die Gemeinden. Er forderte die ersteren auf, die Rechte anzugeben, wodurch sie zu ihrem Besitze gekommen; der Fiscus entriß sie ihnen. Schrecken und Furcht bemächtigte sich der Granden. Philipp kämpfte besonders in Italien mit der Geistlichkeit, und beschränkte daselbst auch die Provinzialrechte. In den Niederlanden suchte er ebenfalls der königlichen Macht das Uebergewicht zu geben. Die Geistlichkeit hatte in Spanien keinen selbstständigen Einfluß auf die Regierung; Philipp übte das Recht der spanischen Könige, ihre Geistlichen selbst und unabhängig vom Papste zu ernennen, unbeschränkt aus. Er machte sogar für die geistliche Verwaltung seine eigenen Maximen geltend. Wußte er einen armen Mönch, der sich auszeichnete durch Gelehrsamkeit oder durch sonst etwas, so beförderte er ihn. Er machte den kühnen Quiroga, der sich lieber excommuniciren ließ, als daß er regelwidrige Bullen des Papstes annahm, zum ersten Geistlichen des Reichs, zum Erzbischof von Toledo. Die Inquisition war viel mehr gegen die geistliche Macht gerichtet, als daß diese durch sie regierte; sie war ein politisches mit geistlicher Macht ausgerüstetes Institut. Die Inquisitoren waren königliche Beamte; der König hatte das Recht, dieselben einzusetzen und zu entlassen. Der Staat wurde in Spanien durch die Inquisition erst recht stark und mächtig. Denn der König hatte mit der Inquisition ein Gericht in Händen, dem sich kein Grande, kein Erzbischof, keine particuläre weltliche oder geistliche Macht entziehen durfte. Die In-

quisition war ganz dazu gemacht, den Mächtigen ihr Ansehen zu rauben, und förderte deshalb die unbeschränkte Monarchie. Der Papst trat daher der Inquisition in den Weg, wo er nur konnte. In dem Spanischen Volke ging sie ins Blut über; sie wurde eine Waffe des reinen Bluts, der Liempieza, gegen das befleckte Blut der Ungläubigen. Daher die gewaltige Macht, die das Glaubensgericht der Inquisition in der Meinung des Volks hatte. Auch benutzte sie Philipp besonders zu Staatszwecken, wandelte durch sie die particulären Rechte der Großen und Provinzen in Pflichten gegen den Staat um. So herrschte er unumschränkt und absolut, aber nicht willkührlich, sondern auf Kosten der Willkühr und Eigenmacht. Philipp machte das Recht des Staats, des Allgemeinen gegen die particulären, selbstsüchtigen Interessen geltend, warf diese darnieder. Er bändigte als wahrer Monarch die Vasallen, sowohl die weltlichen als die geistlichen.

Obwohl aber die Inquisition anfangs dem Staate günstig war und seine Macht verstärkte, so lag es doch im Principe und Interesse der Kirche, sich diese Macht immer mehr zuzueignen. Die katholische Kirche ist nämlich die alleinseligmachende Kirche. Das Seligwerden ist absoluter Zweck des Menschen, alles ist nur Mittel zu diesem Zweck. Da die Kirche das Seelenheil, das ewige Heil vermittelt, muß jeder Mensch ohne Ausnahme der Kirche unterthan und gehorsam seyn. Es ist Pflicht der Kirche, die Menschen selig zu machen, darum hat sie auch das Recht, alles zu entfernen und zu unterdrücken, was dem im Wege steht. Sie hat die Gläubigen vor allem zu bewahren, was ihren Glauben ge-

fährden kann, und selbst mit Gewalt, wenn es nöthig ist. Sie muß den kirchlichen Gehorsam zu erhalten suchen, die unbedingte Unterwerfung unter die Kirche, damit die ewige Seligkeit nicht verloren gehe. Die Kirche setzt sich deshalb in Besitz der Freiheit und Gewißheit des Geistes von sich selbst.

In Spanien kam der Monarch dadurch in eine falsche Stellung. Obwohl die lebendige Spitze des Staats, war doch sein religiöses Gewissen, und damit sein Gewissen überhaupt in den Händen der Kirche. Er mochte politisch noch so selbstständig seyn, religiös stand er im Gehorsam der Kirche, im Glauben an sie. Politisch selbständig, religiös ohne Einsicht und Selbstbestimmung widerspricht sich. Man kann sagen, der Monarch war in Spanien ein politisch-religiös sich selbst widersprechender Charakter. Der Monarch entspricht seinem Begriffe nur so lange, als es allein der allgemein vernünftige Wille des Staats ist, der sein Thun und Lassen bestimmt; sobald dagegen ein Andres als der Staatswille bestimmend auf ihn einwirkt, wird seine Subjectivität eine gegen den Staat zufällige, und aus dem Monarchen ein Despot. Ein solches Andres gegen den Staat war im Mittelalter die Kirche. Die Monarchie erfordert, daß im Staat kein Eigenwille herrsche, sondern der allgemein vernünftige Wille des Rechts. Dieser ist der Wille des Monarchen; da aber die Kirche sein religiöses Gewissen im Besitz nahm, wurde der Staat mit dem Monarchen von der Kirche abhängig. Dadurch kam die Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit, die der Staat ist, in Zwiespalt, in Entzweiung. Die Kirche setzte die Nothwendigkeit der Freiheit entgegen, diese unterdrückend, und so erschien mit der

Macht der Kirche im Staat wieder die Willkühr und Gewalt. Die Monarchie wurde durch die Kirche zur Despotie, indem die Kirche ihre Unfehlbarkeit auch im Aeußerlichen, Zeitlichen behauptete.

Die Kirche kam dadurch mit sich selbst in Widerspruch. Sie lehrt, das Göttliche ist nur im Glauben, in der Kirche offenbar, nicht in der Welt; die göttliche Wahrheit liegt über alles Irdische hinaus. Aber zugleich will sie ihr Bewußtsein im Irdischen, Zeitlichen haben, in der Welt, und darüber gebieten. Damit verweltlicht sie den göttlichen Inhalt. Das Göttliche, Ewige ist höher, als das Zeitliche, Weltliche, deshalb ordnet sie sich dieses, den Staat unter. So ist sie die Macht über den Staat, beherrscht ihn im Zeugniß göttlicher Autorität. Indem sie den Staat nicht als selbstständig und frei anerkennt, seine Einrichtungen und Gesetze nicht als allgemein und vernünftig, macht sie ihren Willen zum Gesetz, der nicht das Recht und Gesetz des Staates, deshalb willkührliche Macht und Gewalt ist.

Solche Verweltlichung des Göttlichen ist nicht die wahre. Das Göttliche und Weltliche wird dadurch nur äußerlich vereint, nicht innerlich vermittelt und versöhnt. Der Geist ist hier nicht frei, was seine wesentliche Natur und Bestimmung ist, sondern unfrei und gefangen. Die Kirche wurde dadurch mit sich selbst entzweit. Das Princip des Staats, des Allgemeinen, und damit die Form der Gewißheit, des Denkens erschien auch in der Religion und Kirche. In der Kirche war dies ein ganz neues Princip. Sie trat damit aus ihrer Unmittelbarkeit und Autorität heraus, fing wegen der Form des Denkens, der freien Gewißheit, an zu zweifeln. Es bil-

dete sich eine neue Kirche, im Unterschied von der alten, anhebend mit dem Zweifel am Glauben, nicht am wirklichen Glauben, an dem unendlichen Inhalt desselben, welcher die Wahrheit ist, sondern an der Form des Glaubens, der Autorität, als dem Glauben ohne eigne Einsicht und Erkenntniß. Die neue Kirche stimmte wegen der Form des Allgemeinen, der eignen Gewißheit und des Denkens, viel mehr mit der neuen Staatenbildung zusammen, als die alte Kirche, und griff deshalb auch besonders in's Politische ein. Sie lehrte die wahre Verweltlichung des Göttlichen. Diese ist, daß die Welt des Göttlichen als ihrer selbst gewiß werde. Das Göttliche ist keine äußerliche Macht und Gewalt in der Welt, sondern das innerliche der Leben, das Wahre und Vernünftige der Welt selbst. Die Welt kommt zum Bewußtsein darüber, daß das Göttliche nicht blos im Glauben und in der Kirche offenbar ist, sondern auch in der Welt, im Staat. Damit treten Kirche und Staat in das rechte Verhältniß, die Stellung zum Weltlichen veränderte sich ganz. Was recht ist in der Welt, wird nun als allgemein vernünftig, dem göttlichen Willen gemäß erkannt. Das Weltliche und der Staat ist der Kirche nun kein blos Aeußerliches mehr, sondern vom Allgemeinen, von der Vernunft und dem Gedanken durchdrungen. Die neue Kirche erkennt den Staat als allgemein vernünftig und berechtigt an, will ihn nicht mehr bevormunden. Sie läßt ihn in seiner Weltlichkeit gelten und zeigt sich auch darin frei. Dadurch wird der Mensch gewissensfrei, gehorcht nicht, weil er muß, sondern weil er will, denn er weiß nun, daß die weltlichen Gesetze, wie die göttlichen Gebote, allgemein vernünftig, und des-

halb mit diesen nicht in Widerspruch, sondern vielmehr in Einheit und Harmonie sind. Während die alte Kirche das Göttliche und Weltliche einander streng entgegensetzt, und es blos äußerlich verknüpft, hebt die neue Kirche diesen Gegensatz auf, das Göttliche im Weltlichen anerkennend, die eigne Einsicht und Erkenntniß in dem behauptend, was göttlich und wahr ist. In dieser Verweltlichung des Göttlichen ist das Weltliche dem Göttlichen gemäß, und der Geist frei.

Die alte Kirche, die das Weltliche als blos Zeitliches, Nichtiges nahm, und das Göttliche als nur im Glauben, in der Kirche offenbar, nicht im Staat, mußte deshalb das Moment der Nothwendigkeit im Staate auf Kosten der Freiheit geltend zu machen suchen. Die neue Kirche dagegen, die das Weltliche in Einheit und Uebereinstimmung mit dem göttlichen Willen zum Princip erhob, mußte das andere Moment der Freiheit, aber in Einheit mit der Nothwendigkeit behaupten. Damit erschien der Staat als Monarchie berechtigt. Die Möglichkeit des Gegensatzes von religiösem Gewissen und Staat fiel hinweg, die Scheidewand zwischen Göttlichem und Weltlichem brach zusammen. In der alten Kirche war die Einheit und Verknüpfung des Göttlichen und Weltlichen äußerlich und gewaltsam. In der neuen ist sie innerlich und frei, indem sie lehrt, daß jene Einheit die Gewißheit des Menschen von sich selbst, der Geist sey. Der Mensch ist in seinem eignen Geiste, in der Innerlichkeit und Gewißheit seiner selbst des Göttlichen fähig; das menschliche Selbstbewußtsein ist nicht von dem Göttlichen blos getrennt und geschieden, sondern hat in sich selbst die Bestimmung des Verhältnisses zu Gott. Es hat sich nicht

blos aufzugeben gegen das Göttliche, sondern aus sich selbst sich zu demselben zu bestimmen und zu erheben, in ihm als seiner Vollendung sich selbst wiederzuerkennen. Der Mensch ist durch sich selbst bestimmt, frei zu seyn. Der Staat war durch die alte Kirche in Gefahr, als Monarchie sein wesentliches Princip einzubüßen, nach welchem im Staate nichts gelten soll, als der allgemein vernünftige Wille des Rechtes und Gesetzes. Er fand deshalb an der neuen Kirche eine mächtige Stütze, die mit ihm zugleich das Princip der Vernunft und Freiheit geltend machte. Die neue Kirche ging ihrem Princip gemäß darauf aus, den Staat von der äußerlichen Macht der alten Kirche zu befreien. Die beiden Kirchen kamen deshalb nothwendig in Kampf und Widerstreit mit einander, welcher ein politisch-religiöser war, ein Kampf der Gesinnung, der Denk- und Gewissensfreiheit. Die neue Kirche hatte bereits den ersten Kampf bestanden, als Philipp II. zur Regierung kam. Obwohl Karl V. ihr mit seiner ganzen Macht nichts anhaben konnte, war doch ihre weltliche Existenz so lange noch nicht gesichert, als sie nicht anerkannt war. Es erhob sich deshalb das hochherzige, niederländische Volk, im Zeugniß der Wahrheit und Gewißheit, die politisch-religiöse Freiheit, und damit die wirkliche Einheit des Göttlichen und Weltlichen, die Versöhnung beider im Geiste zu erkämpfen.

Im Allgemeinen ist nun der Unterschied und Gegensatz beider Kirchen der welthistorische Stoff unsres Dramas, indem auf der einen Seite die bloß äußerliche Verknüpfung des Göttlichen und Weltlichen steht, auf der andern die innere Einheit und Versöhnung derselben. Die Verweltlichung des göttlichen Inhalts der Religion ist in demselben

der eigentliche Vorwurf. In den Räubern und in Kabale und Liebe war das natürliche Selbst in seiner ganzen Abstraction das Pathos der Handlung, der Zweck war ein particulärer. Das Individuum und der Stand, das Einzelne und das Besondere war mit dem allgemeinen Zwecke des Staats in Widerspruch. Selbst in Fiesko war dies noch der Fall. Aber der Staat blieb hier schon nicht mehr im Hintergrunde stehen, sondern wurde selbst der Boden der Handlung. Das natürliche Selbst läuterte und erhob sich damit zu substanziellerem Gehalt. Erst mit der monarchischen Form des Staats hört das Streben nach Herrschaft auf, welches in Fiesko der republikanischen Form wegen noch das Pathos des Adelstandes war. In der Monarchie ist dies Streben vereitelt, sind die Individuen und Stände in ihre Grenzen zurückgewiesen. Im Don Karlos ist die Herrschaft des Staats fest bestimmt, der Staat sicher vor den Factionen um den Thron. Der nach Herrschaft strebende Adel im Fiesko ist nun im Dienste des Staats zur Ruhe gekommen. Im Don Karlos sind die Granden kein republikanischer Adel mehr, auch kein Feudaladel, sondern ein rein monarchischer Adel. Deshalb ist auch die Herrschaft nicht mehr sein Ideal, er strebt nicht nach dem Thron, sondern stützt ihn, weiß den Staat als den allgemeinen Zweck, dem der besondere Wille unterworfen ist. Das Selbst ist so das edle, die Zwecke, die es verfolgt, sind der allgemeine Zweck und Endzweck, an die Stelle der Selbstsucht tritt die Aufopferung für das Allgemeine.

Im Fiesko hatte der Staat sich noch nicht über die besonderen Interessen des Standes erhoben. Dies geschieht erst im Don Karlos mit der Erbfolge. Die Erbfolge

ist wegen der Natur und Natürlichkeit rein nothwendig, aber die Nothwendigkeit der Natur ist von Gott, die Natur ist von Gott geschaffen. Der Fürst von Geburt ist zugleich Monarch des Staates durch den Willen Gottes, Monarch von Gottes Gnaden. Die Herrschaft des Staates ist nicht mehr der Form nach durch den menschlichen Willen bestimmt, wie dies in der Republik durch Wahl und Willkühr der Fall ist, sondern durch den göttlichen Willen. Der Wille des Monarchen strebt nicht nach Herrschaft, ist kein Eigenwille, sondern substanzieller Wille, eins mit dem allgemein vernünftigen Willen des Rechtes und Gesetzes. Die Herrschaft des Monarchen ist die des Rechts über die besondern Interessen. Indem in der Monarchie der menschliche Wille dem Zwecke des Ganzen, des Staates, unterworfen ist, gelangt er zu vernünftiger Bestimmtheit.

Da im Don Karlos nichts Besonderes, Particuläres mehr gilt, so tritt in ihm mit dem Zweck zugleich der Endzweck, mit dem Staate die Religion, der Glaube hervor. In den Räubern waren Freiheit und Nothwendigkeit, Ideal und Wirklichkeit Extreme, die sich als Familie und Staat einander gegenüber verhielten. In Kabale und Liebe bezogen sich dieselben im Besondern des Standes auf einander. Im Fiesko war die Entzweiung politisch, Ideal und Wirklichkeit waren einander in selbstbewußter Form als politische Freiheit und tyrannische Macht entgegengesetzt. Im Don Karlos sind diese Mächte nicht blos politisch, sondern zugleich religiös bestimmt. Der Staat ist kein blos weltliches Interesse mehr, sondern auch ein religiöses, göttliches; er ist daher mit dem Glauben, mit der Religion im Zusammenhang. Der Gegensatz von Ideal

und Wirklichkeit gehört nicht mehr nur einem Staate an, sondern ist ein Gegensatz der Staaten und Völker, der Welt selbst. In Betreff dieses Gegensatzes kommt es nun näher auf den Zusammenhang und das Verhältniß zwischen Staat und Kirche an. Er ist der Gegensatz des Staates sowohl als der Kirche selbst. In den beiden ersten Dramen war das Ideal der Freiheit subjectiv, im Fiesko schon objectiv, politisch. Im Don Karlos ist es wegen des unendlichen Inhalts der Religion absolut, sich selbst in der Form der Kirche und des Staats als Freiheit und Nothwendigkeit entgegengesetzt. Die alte Kirche setzt im Zeugniß des Glaubens das Moment der Nothwendigkeit im Staat der Freiheit entgegen, umgekehrt die neue Kirche das Moment der Freiheit der Nothwendigkeit. Jene, die katholische verweltlicht den göttlichen Inhalt äußerlich, als bloße Macht und Gewalt, diese, die protestantische, verweltlicht denselben innerlich, das Göttliche im Weltlichen behauptend, nicht äußerlich darüber, sondern innerlich eins damit. Was im Weltlichen Ordnung und Recht ist, soll dem göttlichen Willen gemäß erkannt werden.

In den beiden ersten Stücken herrschte ferner die subjective Empfindung der Liebe. Im Fiesko wurde sie schon durch andere Leidenschaften getrübt, und sogar Mittel zur Intrigue. Je substanzieller der Zweck wird, desto weniger reicht sie für die Empfindung und Gesinnung hin. Wegen des Zwecks ist sie im Don Karlos ebenfalls Mittel, aber nicht mehr der Intrigue und Selbstsucht, sondern edler Gesinnung. Darum tritt neben der Liebe nun die Freundschaft hervor, die nicht blos unmittelbar, wie die Liebe in der Empfindung, son-

dern in der Gesinnung ihre Wurzel hat. Sie ist daher auch allgemeinen Zwecken zugänglicher als die Liebe die sich auf die geliebte Person concentrirt.

König Philipp II. hatte im Aeußern viele Aehnlichkeit mit seinem Vater Karl V., er hatte dasselbe Gesicht, welches mehr weiß als blaß war, und dieselbe hervortretende Unterlippe. Seine Züge hatten eben nichts Finsteres, aber waren von solcher Unbeweglichkeit, und die Lippen rührten sich beim Sprechen so wenig, daß sein Antlitz fast einer Büste glich. Diesem Könige fehlten alle Eigenschaften, welche die Großen hätten fesseln, und das Volk anziehen können. Höflinge, welche viele Jahre am Hofe zugebracht hatten, sagten, daß sie ihn nur zweimal hätten lachen gesehen. Er war in stets leidenschaftsloser Ruhe, immer ernst, sein ganzes Wesen hatte eine unbedingt unterwerfende Wirkung. So wenig gab er sich dem Affect hin, daß er, als er die Nachricht von dem großen Siege zu Lepanto empfing, blos sagte: „Don Juan wagte sich sehr.“ Bei dem Untergange seiner Flotte, die er für unüberwindlich hielt, sprach er: „ich habe sie wider Menschen, und nicht wider die Wellen gesendet.“ Es war keine Nachricht aus den Niederlanden, gut oder schlimm, so beschaffen, daß sie nur im geringsten seine Miene hätte verändern können. Er lebte ganz zurückgezogen von der Welt, aber war in dieser Einsamkeit unermüdlich thätig. Auf's Genauste war er bei dem Ausbruch der Flandrischen Unruhen über alle diejenigen unterrichtet, welche der neuen Lehre zugethan waren. Er kannte nicht blos ihre Zusammenkünfte, sondern auch das Alter, die Gestalt und die Umgebung der Einzelnen. Obwohl er nie und nirgends

zu erblicken war, so war er doch mit der ganzen Welt bekannt. Daher der Glaube, daß der König alles wisse. Er ging fast nie in den Staatsrath, weil er der Meinung war, daß die persönliche Gegenwart des Fürsten die wahre Ansicht der Räthe zurückdrängte; seyen diese allein, so entspinne sich Streit, und daraus könne er sich den besten Rath holen, wenn er nur einen guten Referenten habe. Philipp soll, um sich in der Flandrischen Sache aufs Beste zu unterrichten, abwechselnd eine Sitzung nur in Gegenwart des Rui Gomez haben halten lassen, und eine andere blos in der des Herzog Alba, welche beide in allem entgegengesetzter Meinung waren. Hielt der König sich von diesen Männern auch nicht ganz unabhängig, so behauptete er doch eine gewisse Superiorität über sie. Philipp zögerte lange, bis er einen Entschluß faßte, Kardinal Granvella sagte von ihm, daß er alles thun wollte, aber Entschlüsse und Beschlüsse stets fürchtete. An einmal gefaßten Entschlüssen hielt er mit unerschütterlicher Festigkeit, und die Ausbrüche seines Unwillens versetzte Diejenigen, welche er traf, in solchen Schrecken, daß mehrere in Folge desselben gestorben seyn sollen. Alsdann verbreitete sich ein stilles Lächeln über sein Gesicht. Daher der Spruch am Hofe: von seinem Lächeln ist nicht weit zu seinem Dolch. Besonders machte er sich den Gehorsam und die katholische Religion sowohl in Spanien, als in andern Ländern zum Zweck. Philipp war auf's Eifrigste dem äußern Gottesdienst ergeben, er küßte im Angesicht der Erzherzöge, die ihn besuchten, einem Priester die Hand, und sagte zu einer vornehmen Dame, die in seiner Gegenwart auf die Stufen eines Altars getreten war: das

ist kein Platz weder für Euch noch für mich. Er glaubte fest, daß er von Gott dazu ausersehen sey, den Dienst der Kirche aufrecht zu erhalten, und erblickte, wie sein Vater Karl V. in den Fortschritten des katholischen Glaubens zugleich das Wachsen seiner Macht und seines Hauses. Ja er überredete sich, daß die Vergrößerung seiner Staatsmacht zum Besten der Welt geschehe, und zum Heil der Seelen. Man sagte: der König habe im Escurial alles, bis auf drei Dinge: die Wahrheit, gute Freunde und die Morgenröthe. Denn er schlief gern lange.

Der alte Moor in den Räubern und der Präsident in Kabale und Liebe gingen aus zu großer Liebe zu ihren Söhnen unter. Die Groß-Vater-Sucht und Ehrsucht war schuld daran. Auch der alte Andreas Doria im Fiesko strebte vergebens, seinen Familienstamm zum Herrscherstamm zu erheben. Alle mischten in ihre Familienliebe selbstsüchtige Interessen. Philipp ist nicht, wie Fiesko, der blos mögliche Herrscher, sondern ist als Fürst von Geburt unmittelbar über allen Standesunterschied erhaben, und deshalb nicht ehr- und herrschsüchtig. Er herrscht wirklich. Darum hat er nicht, wie der alte Moor und der Präsident, die Groß-Vater-Sucht, weshalb anstatt Liebe und Zuneigung zum Sohne, sogar Abneigung und Widerwillen möglich ist. Aber wenn sie nicht unnatürlich seyn soll, muß diese Abneigung einen wesentlichen Grund haben. Hier ist der Grund die Liebe des Infanten zur Königin. Philipp ist so unglücklich, seinen Sohn, den er lieben sollte, nicht lieben zu können, er ist voll Argwohn gegen ihn, ohne daß er Gewißheit über das hat, was ihn quält. Geängstigt und gequält von dieser widersprechendsten,

unglückseligsten Empfindung bittet er die Vorsicht um einen Menschen, um einen Freund, der ihm die Wahrheit suchen und finden helfe; denn er traut keinem Menschen. Da erscheint Marquis Posa, der ganz fremd am Hofe ist, und diesem traut er. Man hat gleich Anfangs dies als einen Hauptfehler im Charakter Philipps betrachtet. Es streite, sagt auch Hoffmeister, gegen die innere Wahrheit, daß König Philipp einen ganz fremden Menschen zum Vertrauten und Beaufsichtiger seiner Familienangelegenheiten mache. Was ein verständiger Mann in der Nähe habe und sicher besitze, suche er doch nicht in der Ferne und bei'm blinden Ungefähr. Einen solchen treuen, redlichen Diener habe er ja an Lerma. Wahrheit wolle der König, nämlich Aufschluß über das Verhältniß seiner Gemahlin zum Infanten, und nun finde er in Posa einen Menschen, welcher den Muth habe, seine Ueberzeugung frei auszusprechen. Und wegen dieser edlen Kühnheit sollte der weltkundige Philipp den Posa zu jenem schwierigen Auftrage tauglich halten? Offenbar habe sich hier der Dichter einer Spitzfindigkeit bedient, statt den auffallenden Schritt des Königs gehörig zu motiviren. Philipp finde eine ganz andere Wahrheit in Marquis Posa, nämlich Freimüthigkeit. Im praktischen Leben aber, wenn es sich um unsern Vortheil handle, wären wir zu klug und weise, als daß wir uns durch solche Begriffsverwechselungen täuschen ließen.

Es ist historisch bekannt, daß König Philipp mit Verdacht gegen die ganze Welt, und besonders auch gegen seine nächste Umgebung erfüllt war. Philipp begegnete keinem Menschen, der durch den geistigen Adel der

Gewißheit seiner selbst seines Vertrauens würdig gewesen wäre. Vor der imponirenden Majestät des Königs gaben alle, die ihm nahten, ihre eigne Selbstständigkeit auf. Nur aber dem Selbstständigen, dem in der Gewißheit seiner selbst Auftretenden kann man vertrauen. Es ist geschichtlich, daß viele Andere dem König Philipp vertrauten, daß er der Gewissensrath für Viele war. Nie kam ein Vertrauen über seine Lippen. Man vertraute ihm, der Gewißheit seiner selbst sich begebend, als Monarchen des Staats. Obwohl von Seiten derer, die ihm vertrauten, fand doch kein Vertrauen von seiner Seite statt. Der Dichter läßt ihn in Marquis Posa einen Menschen finden, der die Gewißheit seiner selbst ist, und dem er deshalb vertrauen kann.

Hoffmeister nennt den Charakter Philipps höchst bemitleidenswürdig, indem Schiller diesmal in der Charakterzeichnung des Königs alles Herbe und Wilde vermieden habe. Der mächtigste Monarch jammere, daß kein Mensch ihn liebe, und in ihm selbst dürfe sich nach den Worten des Großinquisitors kein menschliches Gefühl regen. Er sehe sich von seiner Umgebung nur geschmeichelt oder gehaßt, oder verachtet und getäuscht. Der mächtigste Herrscher der Erde sey ein Sklave seiner Inquisition, und doch empfinde er den Wellenschlag des neuen Jahrhunderts an seiner bebenden Brust. König Philipp sey nicht durch Motive aus seinem Gebiete entschuldigt und menschlich gehalten, sondern der Dichter bringe ihn uns dadurch näher, daß er ihn in seine eigne Ideenbewegung mit hineinreiße, und ihn zum sentimentalen Tyrannen mache. — Nichts ist verkehrter als dies. Es kommt darauf an, Philipp aus sei-

nem Gebiete zu erklären. Er ist nämlich Monarch und Despot zugleich, ist als Monarch seiner selbst gewiß, und als Despot in den Händen der Priester. Sieht man in Philipp nur den Despoten, nicht zugleich den Monarchen, so ist die Annäherung des Königs zu Marquis Posa kaum begreiflich. Sonst aber versteht sich die Annäherung von selbst, der König würde ohne sie blos despotisch erscheinen, da er doch zugleich Monarch des Staates ist. Philipp ist als Monarch mißtrauisch gegen die Priester, aber ist als Despot der Beichtsohn Domingo's und der Freund Herzog Alba's. Dies ist auch historisch richtig, denn er liebte in Alba nur den Feldherrn, nicht den Menschen. Beide werden von Marquis Posa aus dem Herzen des Monarchen verdrängt, aber nicht aus der Seele des Despoten. Schiller hat aus dem richtigen Gefühle, daß König Philipp ein solcher widersprechender Charakter ist, seiner Annäherung zu Marquis Posa kritisch das Wort geredet. Es war dies aus dem Principe selbst als nothwendig aufzuzeigen.

Schiller betrachtet ferner den Charakter Philipps im Verhältniß zu dem des Don Karlos. Es sey nöthig gewesen, dem Charakter Philipps und seiner Geistesverwandten einen so großen Spielraum zu geben, weil Don Karlos ein so wenig vollendeter Charakter sey — ein nicht zu entschuldigender Fehler, wenn der Charakter des Königs weiter nichts habe seyn sollen, als die Maschine, eine Liebesgeschichte zu entwickeln und aufzulösen. Darum habe der Dichter dem geistlichen, politischen und häuslichen Despotismus ein so weites Feld gelassen. Da sein Vorwurf gewesen, den künftigen Schöpfer des Menschenglücks aus dem Stück gleichsam

hervorgehen zu lassen, so sey es sehr am Ort, den Schöpfer des Elends neben ihm aufzuführen, und durch ein vollständiges schauderhaftes Gemälde des Despotismus sein reizendes Gegentheil zu zeigen.

Schiller, hat man gesagt, schwäche die große Wirkung des Charakters Philipps dadurch, daß er uns bis in die geheimen Schlupfwinkel seines Geistes dringen lasse; als wenn nur der halbe Charakter, nicht der ganze die gehörige Wirkung thue. Der König sey nicht ohne alle Größe, nämlich einer unbeschränkten, äußeren Macht, und in seinen Aussprüchen unerschütterlichen Willens, die zwar durch falsche, aber einmal unwandelbar bestehende Grundsätze geleitet seyen. An Verstand beschränkt und erstorben in seinen Neigungen, sey sein ganzes Wesen wild, ernst und öde; aber alles das sey ganz sein eigen, und scheine ihm gemäß. Wir haßten und fürchteten ihn; aber der Dichter habe dafür gesorgt, ihn vor Verachtung zu schützen. Wir fügen zu diesen Redensarten noch die Wieland'sche hinzu, daß Philipp ein gigantisches Unding sey.

Elisabeth, die Königin, war nicht minder edel und groß in ihrem Leben, als der Dichter sie geschildert hat; denn sie war gerecht und milde, großmüthig, ja heilig nannte man sie. Alles trauerte, als sie starb, Stadt und Land beklagte sie als die beste Königin, die Spanien je gehabt und in Zukunft haben werde. Llorente hat unwiderleglich dargethan, daß St. Real und Brantome ihre Neigung zu Don Karlos fingirt haben. Auch schwärmte sie nicht für den neuen Glauben, sondern war gegen denselben gestimmt.

Amalia liebte in Karl Moor das Ideal eines

großen Mannes, Leonore in Fiesko ihr politisches Ideal. Die Königin liebt in Don Karlos sowohl den Tugendhelden, als den politischen Freiheitshelden. Sie begegnet seiner Liebe zu ihr mit den Worten:

— — „o Karl, wie groß wird unsre Tugend,
Wenn unser Herz bei ihrer Uebung bricht.“

Sie gibt dadurch ihrer Zuneigung zu ihm die edelste Wendung, indem ihre Liebe in der Gesinnung für den höheren Endzweck aufgeht. Sie weist ihn an Spanien und an seine Reiche, die er einst regieren werde, und freut sich, wenn sie sich vorstellt, daß der Freiheit noch diese Zuflucht bleibe, und durch ihn bleibe. Als er zuletzt erkennt, daß es noch ein höheres, wünschenswertheres Gut gebe, als sie besitzen, und nun wirklich in die Niederlande will, ist er ihr ganz und gar das Ideal eines großen Mannes:

— — „o Karl,
Was machen Sie aus mir? Ich darf mich nicht
Empor zu dieser Männergröße wagen,
Doch fassen und bewundern kann ich Sie.“

Tieck sagt, daß die Königin eben so zart, als edel und ergeben sey. Sie ist wirklich eine große Frau. Es ist rührend, wie geduldig diese reine, sanfte Seele ist, wie sie so standhaft und edelmüthig ihre Leiden trägt und in all den Widerwärtigkeiten ihre Gesinnung treu bewahrt. Hoffmeister nennt die Königin gewandt und klug. Sie sey entschlossen, ohne unweiblich, hochsinnig, ohne sentimental zu seyn, nur am Ende des Stücks falle sie aus der Rolle, wo sie in Thränen der geläu-

terten Heldentugend des Don Karlos gegenüberstehe zu der sie nebst dem Marquis ihn doch erhoben habe. Als wären das nicht Freudenthränen über seine Männergröße.

Don Karlos war geschichtlich ganz das Widerspiel eines schwärmerischen Liebeshelden, eine wenig interessante Figur. Er hatte einen schwachen Körper, dunkelblondes, in's Röthliche schimmerndes Haar und blau-graue Augen. Sein Angesicht war blaß und eingefallen, von schlaffen, fast ausdruckslosen Zügen. Die Nase und ein Theil der Wangen war von Sommerflecken bedeckt, die Unterlippe stand etwas vor, und der eine Fuß war kürzer als der andere. Dabei war er stolzen Sinnes und von großer Kühnheit oder vielmehr Tollkühnheit. Wenn ihm Andere nicht mittheilen wollten, was sie mit dem Könige verhandelt hatten, fühlte er sich schon beleidigt, und hielt es für höchst tadelnswerth und der Ahnen unwürdig, daß sein Vater nicht die ehrgeizigen Plane und Absichten des Großvaters habe. Don Karlos war öfters gesonnen, z. B. Italien aufzuwiegeln, um alsdann von seinem Vater Dinge ohne Sinn und Verstand zu fordern. Zuletzt wollte er nach Flandern, und wäre es nur, um Ruy Gomez, Alba und Espinosa zu ärgern, die er haßte. In allem, was er unternehmen wollte, zeigte er sich höchst unüberlegt und unbesonnen.

Schiller gibt diesem Charakter dadurch die schönste Wendung, daß er ihn von Liebe und Freundschaft erfüllt, seyn läßt, und von der neuen Lehre und Freiheit beseelt. Man hat diese Liebe zur Königin, als zu seiner Mutter, vielfach getadelt. Wieland äußert sich darüber: „So nahe uns die Geschichte des Don Karlos liege, machten Zeit

und Ort die Bearbeitung desselben für's Theater, und insbesondere die tragische Behandlung einer incestuosen Liebe um so schwerer, weil der Dichter durch viel bestimmtere Formen, durch weit strengere Gesetze des Wahrscheinlichen, Schicklichen und Anständigen gebunden, sich immer zwischen der Gefahr, zu viel oder zu wenig zu thun, wie zwischen Scylla und Charybdis forttreiben müsse." Und Zelter schreibt an Göthe: „Das abgeschmackte Verhältniß zwischen Vater und Sohn ist ohne alle Delicatesse gegeben, und wäre es auch geschichtlich wahr, so wird es in der Nachbildung unerträglich widerlich, gegen alles moralische Gefühl. Wer will sich solchen Sohn wünschen? der doch am Ende eine gemeine Seele ist, nichts gethan hat, und der ersten Prüfung unterliegt." Humboldt nennt die Liebe des Don Karlos eine in ihrem ersten Aufwallen reine und schwärmerische Liebe, schuldlos und erwiedert. Gewiß wäre Schiller zu tadeln, wenn Elisabeth die natürliche Mutter des Don Karlos wäre, nicht seine Stiefmutter, denn das wäre, weil unnatürlich, auch unpoetisch. In der antiken Poesie finden sich ähnliche Situationen, man denke nur an Phädra. Die Freundschaft macht sich ferner auf Kosten der väterlichen Liebe geltend. Damit dies möglich sey, muß die Liebe und Pietät zwischen Vater und Sohn nothwendig getrübt seyn, und der Grund der Abneigung in dem Familienverhältniß selbst liegen. Da die Liebe das Princip dieses Verhältnisses ist, wird sie auch die Veranlassung zu dessen Aufhebung. Die Liebe, die die väterliche Liebe brechen soll, kann nur Liebe des Sohnes seyn, die der Vater zu mißbilligen und zu verschmähen Ursache hat. Diese Liebe ist vor allen Liebe zur Mut-

ter; jede andere Liebe würde die Möglichkeit einer Versöhnung zwischen Vater und Sohn noch offen lassen.

In Don Karlos Seele hat diese unglückselige Liebe zur Mutter alle anderen Neigungen verschlungen. In Alcala lief's ihm noch feurig durch die Wangen, wenn man von Freiheit sprach; Posa's Freundschaft nährte diese jugendliche Neigung. Aber die Freiheitsliebe war ein schöner Traum; eine andere Liebe hat sie verdrängt. Sein Vater Philipp nahm die ihm bestimmte Frau für sich. Don Karlos faßte eine leidenschaftliche Liebe für sie, die nun seine Mutter ist. Um so quälender für ihn, als er sie täglich sieht und sehen muß, ohne sich ihr entdecken zu können. Da kommt Marquis Posa aus Brüssel zurück. Dem Freunde gesteht er, daß kein Elend an das seine grenze, daß er lasterhaft und ohne Hoffnung liebe, die Ordnung der Natur sowohl als Roms Gesetze diese Leidenschaft verdammen, und dennoch liebe er. Marquis Posa begünstigt diese Neigung aus Liebe zur Freiheit. Liebe und Freundschaft thun nun das ihrige, in Don Karlos Seele die alte Liebe zur Freiheit wieder anzufachen. Es gelingt auch, denn er bittet seinen Vater um ein Heer nach Flandern, überläßt sich aber wieder, als ihm dieß verweigert wird, seiner thatlosen Empfindung. Er vertraut sich sogar der Eboli an, die ihn verräth. Marquis Posa muß sich erst aus Liebe zur Freiheit für ihn opfern, ehe die Freundschaft und Gesinnung über seine Empfindung und Liebe den Sieg behält:

„Ich liebte — Jetzt bin ich erwacht. Vergessen
Sey das Vergangene!" — —

Nachdem die Liebe zur Mutter so zur Freundschaft

geworden, will er nun sein bedrängtes Volk von Tyrannenhand erretten — als es zu spät ist. Don Karlos hat nicht die Kraft, seine Empfindung in die Gesinnung zu erheben. Diese treibt ihn nicht unmittelbar zur That und Handlung, das ist seine Schuld

Schiller nennt den Don Karlos eine schön organisirte Jünglingsseele am Thron, in einsamer, unangefochtener Blüthe hervorgegangen. Unglücklich mußte der Königssohn seyn, aus dem Schoße der Sinnlichkeit und des Glücks durfte er nicht genommen werden. Es war die Aufgabe, einen Fürsten aufzustellen, der das höchst mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter verwirklichen sollte, nicht ihn erst zu diesem Zwecke zu erziehen, sondern ihn nur zu zeigen, in ihm den Gemüthszustand hervorzubringen, der einer solchen Wirkung zu Grunde liege, und ihre subjective Möglichkeit auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu erheben, unbekümmert darum, ob Glück und Zufall sie wirklich machen wolle. Er habe zuvor Begierden in sich überwinden müssen; an einem verderbten Hofe habe er die Reinheit der ersten Unschuld erhalten, sein moralischer Instinct habe ihn vor dieser Befleckung bewahrt, nicht Liebe und Grundsätze. Der Prinzessin Eboli gegenüber käme seine Unschuld fast der Einfalt nahe. Man sollte ihn auch erhaben über eine feinere Verführung sehen; darum die ganze Episode mit der Eboli, deren buhlerische Künste an seiner besseren Liebe scheiterten. Wenn er auch noch diese Liebe besiegte, habe die Tugend ihn ganz. Deshalb mußte die edle Schönheit seines Charakters durch so viel Heftigkeit, so viel unstäte Hitze, wie ein klares Wasser durch Wallungen getrübt wer-

den Ein reiches, wohlwollendes Herz sollte er haben, Enthusiasmus für Großes und Schönes, Delicatesse, Muth, Standhaftigkeit, uneigennützige Großmuth, schöne, helle Blicke des Geistes sollte er zeigen, aber weise sollte er nicht seyn. In diesem Charakter sollte alles beisammen seyn, was den trefflichen Regenten mache, und sich vereinigen lasse, sein vorgesetztes Ideal von einem künftigen Staate auszuführen; aber entwickelt sollte es nicht seyn, noch nicht von Leidenschaften geschieden seyn. Dieser Vollkommenheit sollte er näher gebracht werden; ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen würde den Dichter des ganzen Stücks überhoben haben.

Don Karlos, hat man gesagt, könne kein großer Mann seyn. Wo habe er, der Sohn eines finsteren Despoten lernen sollen, Menschen zu achten? Don Karlos müsse schwach seyn, um gut zu seyn. Don Karlos hat freilich nicht die Groß-Mann-Sucht der früheren Helden, so wenig als Philipp die Groß-Vater-Sucht. Man hat ferner bemerkt, er habe allen Enthusiasmus, der aus der Leidenschaft des Herzens entspringe; seine Liebe schließe jeden Gedanken von Politik aus. Die Freiheitsliebe Marquis Posa's würde ihm nicht recht gestanden haben; man hätte sie nur für gespielten Edelmuth gehalten. Auch dürfe die Freiheit nicht als ein Geschenk der Macht erscheinen. Der Charakter des Don Karlos sey eine Mischung von Liebe, Eifersucht und Bigotterie, was einen Wechsel und Zusammenhang von Situationen gebe, die schon an sich unendlich rührend seyen. Von Kindheit an sey sein Gemüth auf die wichtigsten Dinge gerichtet, die ihn erwartende königliche Größe betrachte er nur

als ein Mittel, seine höheren Pläne für die Menschenwelt auszuführen. Der Charakter des Hofes und die Gemüthsstimmung seines Vaters seyen zwar der Ausbildung seiner Ideen hinderlich, aber dies geselle noch seinen Gefühlen den Reiz des Geheimnisses bei. Wir liebten ihn, um so mehr, weil er nur wenig Hoffnung zu Glück und Ruhm habe, die er so sehr verdiene.

Marquis Posa hat, wie Karl Moor, die Groß-Mann-Sucht, und ist so ehrsüchtig als Fiesko; aber unterscheidet sich von beiden dadurch, daß sein Charakter nicht von Unrecht und Herrschsucht getrübt ist. Er ist insofern wirklich ein großer Mann. In Marquis Posa ist das Rohe und Unbändige des Räubers Moor zum wahren Adel der Seele, zur schönsten Begeisterung erhoben. Marquis Posa ist edel ohne Selbstsucht, will nicht, wie Karl Moor und Fiesko, die Welt nach seiner Meinung und in seinem Interesse umgestalten, sondern will die bereits in ihrer Umgestaltung selbst begriffene Welt in ihrem Interesse fördern. Er hat schon als Malteser gelernt, für das Heiligste der Menschheit, für den Glauben zu kämpfen, für einen allgemeinen Zweck, für ein Gemeinsames sich zu opfern. Der Sinn für's Allgemeine ist ihm daher nicht fremd; ihm gilt deshalb nur der Zweck:

„Den Zufall gibt die Vorsehung, zum Zweck
Muß ihn der Mensch gestalten" — —

Marquis Posa ist dem Könige als Despoten gegenüber der freie Mann, die Gewißheit seiner selbst. Der König befiehlt demselben, sich eine Gnade auszubitten, da erinnert er ihn daran, daß er Monarch des Staates ist, und sagt ihm gerade heraus, daß er zufrieden

sey, des Genusses der Gesetze theilhaftig zu seyn, aber ein Fürstendiener, der von der Willkür, nicht von dem Gesetze zehrt, zu seyn nicht vermöge. Im Staate gilt der allgemein vernünftige Wille des Rechts und Gesetzes, keine Willkür. Marquis Posa erkennt nur diesen Willen an, mit dem der Wille des Monarchen eins seyn soll, und alsdann rechtlicher Zweck ist, will nichts dem subjectiven Eigenwillen verdanken, er würde sonst seine Gesinnung verleugnen müssen, und aufhören, der freie Mann zu seyn. Er würde sich selbst aufgegeben haben.

Aber das Selbst ist in der monarchischen Form des Staates der Willkür durch das Gesetz entnommen, ist durch das Gesetz frei anerkannt, nichts Knechtisches. Indem Marquis Posa sich den König in den Händen der Priester denkt, findet er für sich keine Stelle in Philipps Staaten. Er ist aufrichtig genug, ihm zu bekennen:

— — „Ich bin
Gefährlich, weil ich über mich gedacht."

Marquis Posa schwärmt für den neuen Glauben, für den neuen Staat, und fordert sogar im Vertrauen auf die Gewißheit des Geistes von sich selbst, daß Philipp als Monarch, Europens Königen vorangehen soll:

„Ein Federzug von dieser Hand, und neu
Erschaffen wird die Erde. Geben Sie
Gedankenfreiheit."

Der Gedanke soll die Welt verjüngen, soll die Wirklichkeit vernünftig gestalten; darum weist er den König auf die Natur hin, auf das Gegenständliche, was auf Freiheit gegründet sey. Mit der Vernünftigkeit der Natur ist nämlich die Autorität beseitigt, die die

Vernunft in der Welt nicht anerkennt. Er weist er ihn ferner auf den Staat hin, und auf Gott, die Wahrheit selbst, als den Grund der Gesetzlichkeit und Vernünftigkeit von allem, und damit auf den neuen Glauben, welcher alle Autorität verschmäht, die nicht im Verhältniß zu Gott die Gewißheit des Menschen von sich selbst ist:

— — „Und Sie hoffen
Zu endigen, was Sie begannen? hoffen,
Der Christenheit gezeitigte Verwandlung,
Den allgemeinen Frühling aufzuhalten,
Der die Gestalt der Welt verjüngt? — —

Marquis Posa hofft und wünscht zugleich, daß der König das Princip der Einheit des Rechts und Gesetzes in Staat und Kirche anerkennen und geltend machen werde. Erst dann sey er wahrhafter Monarch und berechtigt, und habe auch die Macht auf seiner Seite. Aber der König begegnet seinem Schwärmereifer weltverständig mit der Inquisition, daß es ihm leid thun solle, wenn er in ihre Hände falle. Damit gibt er ihm ein Zeichen des Vertrauens und seiner Theilnahme. Der König hat in Marquis Posa „einen Menschen," die Gewißheit des Menschen von sich selbst kennen gelernt. Darum hält er ihn für gewiß und zuverlässig. Aber Marquis Posa täuscht ihn weltverständig, jedoch mehr nur die Gelegenheit benutzend, als absichtlich, da er nicht den König, sondern dieser ihn sucht. Sein Weltverstand kehrt sich gegen ihn selbst, und wird die Veranlassung, daß er sich aus Liebe zur Freiheit für Don Karlos opfert, um diesen für den neuen Staat zu erhalten. Sein letztes Vermächtniß legt er in die Hände der Liebe, in die Hände der Königin nieder:

— „Er mache,
O sagen Sie es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staats,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein.
Ob er vollende oder unterliege —
Ihm einerlei: Er lege Hand an. —

Einen neuen Staat soll er errichten und in's Leben rufen, welcher der despotischen Willkür entnommen ist, einen Staat auf Vernunft und Freiheit gegründet; dafür soll er Hand anlegen als für den wahren Zweck, soll eingreifen in die Entwickelung und Bewegung der Welt, und nicht verzweifeln am Rechte des Geistes, wofür er sein Leben geopfert, sondern handeln, er möge nun durchdringen oder nicht. Der König hat ganz Recht, wenn er fragt:

— — „Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohn? Nimmermehr.
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern."

Marquis Posa ist ganz Gesinnung, seine Neigung hat einen Zweck. Je höher dieser Zweck ist, desto mehr fordert er Berücksichtigung und Aufopferung. Aus diesem Gesichtspunkte ist das Verhältniß Marquis Posa's zu Don Karlos anzusehen, in das sich die Kritik noch immer nicht hat finden können. Schiller kritisirt es selbst in den Briefen, welche nach ihren Hauptbestimmungen oben angegeben wurden. Er betrachtet darin die Anhänglichkeit des Marquis an den Infanten als nicht auf persönlicher Uebereinstimmung gegründet. Man

hat, wie die Annäherung König Philipps an Marquis Posa, auch das Benehmen des letztern gegen Don Karlos getadelt, welches eine Folge jener nicht persönlichen Uebereinstimmung ist. Hoffmeister sagt, gesetzt auch, Marquis Posa hatte sich des Vertrauens des Königs so sehr bemächtigt, daß er hoffen konnte, seinen Zweck durch diesen zu verwirklichen, so durfte er dies Don Karlos doch nicht verhehlen, weder als Freund, noch als Charakter. Wenn er den König für seine Ideen gewann, so nähme er ihn ja als den Dritten in den Freundschaftsbund, und versöhnte Vater und Sohn mit einander. Seine Lieblingsideen sowohl als seine Freundschaft hätten den Marquis antreiben müssen, sein Geheimniß, seine Wünsche dem Freunde schleunigst zu offenbaren. Auch die leiseste Hoffnung, in dem mächtigsten Monarchen der Christenheit sich einen Bundesgenossen erworben zu haben, mußte seine Zunge lösen. Hätte ihn auch die Liebe zu Don Karlos nicht angetrieben, offenherzig zu seyn, so müßte doch die größte Freude, deren er fähig war, ihm sein Herz erschließen. Aber Posa schweige vor Karlos, und stelle sich ruhig und gleichgültig, als ob nichts vorgefallen sey. Schiller erkläre dies Schweigen in den Briefen über Don Karlos auf eine Weise, die, statt das unnatürliche Benehmen des Posa zu rechtfertigen, nur dazu diene, die richtige Ansicht über das Verhältniß beider Freunde zu trüben und zu verwirren. Solle, fragt Hoffmeister, diese Freundschaft deswegen keine echte gewesen seyn, weil beide Freunde durch einen gemeinschaftlichen Zweck mit einander verbunden seyen? Auf einer solchen Idee, für die die Freunde leben, beruhe ja alle edlere Freundschaft, ein Zusammenwirken

für einen Zweck müsse über die blos persönliche Theilnahme stattfinden. Mit dieser Freundschaft vertrage sich ganz gut eine gewisse Verschiedenheit der Freunde in Geisteskraft und Anlagen, wenn die Grundstimmung und Hauptrichtung der Befreundeten so übereinstimme, wie dies unleugbar bei Posa und Don Karlos der Fall sey. Aber Schiller bezweckt in Don Karlos nicht die Freundschaft als solche. Er sagt ausdrücklich: „es sey gleichgültig, ob unfreiwilliger Zug des Herzens, Harmonie der Charaktere, oder von Außen hinzukommende Verhältnisse und freie Wahl das Band der Freundschaft geknüpft — die Wirkungen blieben dieselben. Aber das große Schauspiel eines ganzen Staats, das Glück des menschlichen Geschlechts auf viele Generationen herunter könnte nicht wohl Episode zu einer Handlung seyn, die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck habe. Was wäre also die sogenannte Einheit, wenn es Liebe nicht seyn sollte, und Freundschaft nicht seyn könnte? Von jener handelten die drei ersten Acte, von dieser die zwei übrigen; aber keine von beiden beschäftigte das Ganze. Die Freundschaft opferte sich auf, und die Liebe würde aufgeopfert, aber weder diese noch jene wäre es, welcher dieses Opfer von der andern gebracht würde. Also müßte noch ein drittes seyn, für welches Liebe und Freundschaft gewirkt, und welchem beide geopfert würden." Marquis Posa ist Don Karlos's Freund, aber noch mehr der Freund des Menschengeschlechts, er schaut, wie Schiller sagt, in ihm nur seine geliebte Menschheit an. Marquis Posa liebt in Don Karlos nicht blos den Freund, sondern liebt sein Ideal der Menschheit in demselben. Indem er sein Freund ist, ist er ihm zugleich

nur Werkzeug des höhern Zwecks. Alles wäre erklärt, sagt Schiller, sobald man die Freundschaft dieser höheren Neigung unterordnete. Man hat an derselben aber stets festgehalten, betrachtete sie als das Element selbst, anstatt sie zum Moment zu machen, und stellte deshalb Forderungen an die Tragödie, die mit dem ganzen Zwecke im Widerspruche sind. Dahin gehört eben unter anderen Forderungen, daß Marquis Posa Don Karlos mit seinem Vater hätte aussöhnen, daß sie vereint das begonnene Werk hätten fortsetzen und vollenden sollen. Damit wäre der ganze Gegensatz der Principien bedeutungslos geworden. Man hat von je in der Beurtheilung der Schillerschen Dramen zu wenig auf die Principien geachtet; woher alle die gewöhnlichen Urtheile rühren. Wenn man die Charaktere nicht aus den Principien selbst zu beurtheilen weiß, so bleibt für die Kritik nur der äußerliche Verstand übrig, dem es leicht seyn wird, in den Schillerschen Stücken noch mehr Unwahrscheinlichkeiten, unmotivirte Situationen zu entdecken, als bereits geschehen ist. In Betreff des Don Karlos schlug besonders Wieland diesen Ton an, und Hoffmeister treibt den äußern Verstand auf's Aeußerste, wenn er sogar urtheilt, daß die ganze Tragödie an der Handschrift der Königin scheitere, die Don Karlos einerseits nothwendig kennen müsse, andrerseits nothwendiger Weise nicht kennen dürfe. Schiller verwahrt sich in seinen Briefen über Don Karlos überall gegen solche „vernünftige Berechnung,“ die er als unpoetisch von der Hand weist. Und Göthe sagt, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren als bei Nebenpersonen zur Desavantage der Helden.

Wie König Philipp, ist auch Marquis Posa ein widersprechender Charakter, nur auf andere Weise. Es ist zwar kein Widerspruch, daß Marquis Posa Don Karlos und die Menschheit, das Individuum und das Geschlecht, liebt. Beide Neigungen können sehr wohl neben einander bestehen. Aber sie sind verschieden, eine ist nicht die andere, worin die Möglichkeit liegt, daß sie in Gegensatz und Widerspruch mit einander kommen, daß sie collidiren. Da gilt es, die eine Neigung gegen die andere, mit welcher sie collidirt, aufzugeben, und zwar diejenige, welche in Betreff des Zwecks gegen die andere zurücksteht. Hier ist gegen die Freundschaft Marquis Posa's zu Don Karlos die höhere Neigung seine Liebe zur Menschheit. Es ist des Zwecks wegen Pflicht, jene dieser zu opfern, und damit sich selbst zu opfern. In Marquis Posa's Charakter ist eine Collision der Gesinnung. Die höhere Neigung und Liebe zur Menschheit wird gegen die particuläre der Freundschaft zum Gesetz, dadurch wird der Zweck erst wirklicher Zweck. In der Liebe zur Menschheit als dem Zwecke, ist jede andere Liebe Marquis Posa's untergegangen. Sie ist edle, leidenschaftliche Liebe, in welcher das Ganze Gegenstand der Liebe ist, kein bloßes Individuum, weder er selbst, noch ein anderes, deshalb opfert er sich, und zeigt dadurch, daß das Ganze der Zweck ist. Ohne diese Aufopferung wäre seine Neigung nicht wirkliche That und Handlung.

Herzog Alba ist kein Idealheld, sondern ein wirklicher Held. Er war immer für die Gewalt, auch in der niederländischen Sache. Als man dieselbe entschieden beilegen wollte, entweder im Guten durch Anwesenheit des Königs, wofür Ruy Gomez stimmte, oder mit Gewalt

durch ein Heer, war er für das letztere. Aber noch mehr als nach einem Kriege gegen die Niederlande, durstete sein katholisches Herz nach einem Kriege gegen die Türken. Hoffmeister nennt ihn im Gegensatz gegen Marquis Posa einen verächtlichen Höfling, was er weder historisch ist, noch im Drama. Er hat eben sowohl wie dieser allgemein geistiges Pathos, ist der katholische Glaubensheld, sein Schwert blitzt dem Gekreuzigten voran, es schreibt fremden Völkern spanische Gesetze vor:

„Wie Gottes Cherub vor dem Paradies
Steht Herzog Alba vor dem Thron.“

Er ist voll Sorgen um den Thron, für Gott und seine Kirche, darum ist er ein Freund des Königs, ein Vertrauter Domingo's, des königlichen Beichtvaters, und intriguirt mit diesem und der Eboli weltverständig gegen Don Karlos und die Königin.

Prinzessin Eboli war historisch die Gemahlin des Ruy Gomez, den sie nicht, wie im Drama, verschmäht hatte. Nachdem dieser gestorben war, behielt sie am Hofe noch immer einen großen Einfluß, unterstützt von dem Andenken an die Dienste ihres Gemahls und von mächtigen Verwandten. Zuletzt wurde sie auf die Festung Pinto abgeführt. Die Erzählung von den Liebschaften der Eboli mit dem Könige und Andern rühren von Leti her, und haben keinen Grund. Historisch war die Prinzessin nach ihrer äußerlichen Erscheinung keineswegs so schön, wie der Dichter sie dargestellt hat, sie war bereits bei Jahren, und einäugig. Die Eboli, sagt Marquis Posa, ist tugendhaft aus Eigennutz der Liebe, und diese Tugend sehr zu fürchten. Sie meide, indem sie um ihre Tugend wisse, geschickt des Lasters Blößen, und bleibe

nur darum standhaft, weil sie liebe. Liebe sey in ihre Tugend wörtlich einbedungen, sie falle, wenn sie keine Gegenliebe finde. Hoffmeister sagt, daß sie, wie die Königin die Tugend natürlich und frei, die gemachte und eigennützige Tugend repräsentire. Aber es reicht nicht hin, sie blos im Gegensatz zur Königin vorzustellen. Man hat sie in diesem Sinne ferner so charakterisirt: Stolz, Eigenliebe, Eitelkeit, verbotene Leidenschaften wohnten in ihrem Herzen, Seelengröße und Aufopferung führte sie im Munde, ja ein Schatten davon schwebte ihrer Phantasie vor; aber ihr hochmüthiges Thun mit großen Gesinnungen wäre schnell vergessen, sobald ihre Zuneigung zu Don Karlos hoffnungslos würde; erstürbe die Gluth ihrer selbstsüchtigen Liebe einmal in ihrem Herzen, so betrachtete sie den Gegenstand derselben nur mit niedrigen Gefühlen, und dennoch könnte man sie nicht hassen; ihr Wesen athme eine verführende Gluth, und Grazie umgebe sie; deshalb beklage man ihr Laster mehr als daß man sie verdamme: der Dichter habe hier die schwere Aufgabe gelöst, sie trotz ihrer Falschheit doch höchst anziehend darzustellen.

Prinzessin Eboli ist nicht so edel, wie Amalia in den Räubern, und Louise in Kabale und Liebe. Sie liebt Don Karlos nicht, wie Amalia ihren Karl liebt, und resignirt nicht so wie Louise, sondern ihre Resignation ist rächende That. Eben so wenig kämpft sie, wie Julia Imperiali im Fiesko, mit ihrem Stolz, dem Don Karlos ihre Liebe zu gestehen, sondern schickt den Pagen mit ihrem Geständniß ohne weiteres zu ihm. Wie Lady Milford gibt sie nachher ihre Ehre Preis, aber nicht, um Gutes dadurch zu wirken, sondern um die Empfindung der

Rache zu haben. Damit straft sie sich selbst, und muß in's Kloster. Tieck nennt die Eboli verzeichnet, aber sagt nicht, worin sie verzeichnet ist. Darin nämlich, daß sie sich dem Don Karlos anträgt: das ist nicht weiblich, und dieser Mangel an echter Weiblichkeit ist schuld daran, daß sie keine Gegenliebe findet. Prinzessin Eboli ist schon mehr ein wirkliches Mädchen, als Amalia und Louise, aber auf Kosten weiblicher Natur und Sitte. Sie ist ferner ein katholisches Mädchen, ihr Gewissen ist in den Händen des Priesters Domingo, aber auch nach Art ihrer Rache ein spanisches Mädchen, als sie sich in ihrem Stolze und in ihrer Eigenliebe gekränkt sieht. Die Intriguen Franzens in den Räubern waren selbstsüchtig, die Kabale des Präsidenten mit Hülfe Wurms war zugleich herrschsüchtig. Ebenso der Weltverstand Fiesko's. Aber was will all der Weltverstand gegen den religiösen Domingo's und des Großinquisitors? Im Don Karlos ist die Selbst- und Herrschsucht der Inquisition keine subjective mehr; sie ist die allgemein geistige der Kirche selbst. Da ihre Macht im Staate nicht berechtigt ist, kann sie dieselbe nur durch Intriguen haben; sie hat deshalb nicht wie der Staat, den wahren Zweck geistiger Gemeinschaft, den Eigenwillen und die Begierde dem Gesetz zu unterwerfen, sondern ist die absolute Begierde selbst. Sie macht den Staat, welchen sie nicht als Selbstzweck anerkennt, zum Mittel ihrer Herrschsucht, sie ist die weltlichste Herrschaft im Namen Gottes. Der Großinquisitor erscheint auch dem Könige gegenüber als dessen Lehrer und Meister in der Staatskunst, ist hochbejahrt, und blind am leiblichen Auge, aber desto mehr sieht er innerlich. Er weiß

alles, noch ehe der König sich ihm entdeckt hat. Der weltkundige Philipp weiß so viel als nichts gegen den Großinquisitor, der ihm Vorwürfe darüber macht, daß er dem Marquis vertraut, und der Inquisition vorgegriffen habe:

„Nein, Sire, mich hintergeht man nicht. Sie sind
Durchschaut — Uns wollten Sie entfliehen.
Des Ordens schwere Ketten drücken Sie;
Sie wollten frei und einzig seyn."

Der Großinquisitor weiß sehr wohl, daß der Monarch, wenn er nicht Despot seyn soll, frei und einzig seyn muß, und kennt den Staat zu sehr, um nicht zu wissen, daß die Monarchie keine Willkür leidet. Darum verlangt er, daß der König sich in Demuth beuge, und gehorsam sey. Als Philipp ihm eröffnet, daß Don Karlos auf Empörung sinne, und zweifelnd fragt: ob er einen neuen Glauben gründen könne, der den blutigen Mord des eignen Sohnes entschuldige, antwortet der Großinquisitor:

„Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen
Starb an dem Holze Gottes Sohn."

Die göttliche Liebe, welche Inhalt des Glaubens ist, wird hier zum Vorwand und Mittel für den Glauben an die Inquisition, die mit den Mitteln der Gnade jede ungerechte That ungeschehen macht, auch wenn sie die Natur empört. Vor dem Glauben, sagt der Großinquisitor, gilt keine Stimme der Natur; es gilt nichts als der blinde Gehorsam, die Unfreiheit des Geistes; deswegen übergibt der König seinen Sohn auch

— — „Der Verwesung lieber, als
der Freiheit." — —

Die ganze Handlung, hat man gesagt, gehe nur im Verborgenen vor, es zeige sich zuletzt, daß die handelnden Personen sich eigentlich nicht selbst zur That und Handlung bestimmt hätten, daß das Resultat ihrer Handlung weniger ihr Werk sey, als das Werk einer verborgenen Macht, der Hierarchie nämlich, die ihre Pläne durch sie ausführe. Domingo's Intriguen ließen uns zwar ahnen, daß die Inquisition nicht ohne Einfluß auf die Handlung wäre, aber erst am Ende der Handlung träte sie offen hervor, das tragische Geschick vollendend. Sie wäre die Macht über alle Interessen des Lebens, aber die verborgene Macht, die als die rohe Gewalt offenbar würde. Die Handlung geschähe nur so lange, als sie sie ihrem Plane gemäß fände, deshalb wäre sie nicht durch sich selbst bestimmt, sondern abhängig von einer im Hintergrunde lauernden Macht, die als der wahre Grund derselben, wodurch diese sich gestaltete, bis zuletzt verborgen bliebe. Wir hätten uns also für eine Handlung interessirt, deren Princip und Quelle, wenn wir sie auch ahnten, uns doch unbekannt wäre. Das Princip der Handlung hätte von Anfang an auch das Gestaltende derselben seyn sollen, hätte in sie müssen verflochten werden. Das ist wohl richtig, aber könnte nicht dieser Mangel von Seiten des Princips, und näher der Hierarchie und Inquisition entschuldigt werden? Diese ist in Widerspruch mit sich selbst, denn sie verfällt bei der Trennung des Göttlichen und Weltlichen ganz entgegengesetzten Interessen. An das Göttliche, Ewige gewiesen, aber das Weltliche, Zeitliche verfolgend, ist ihr ganzes Thun und Treiben Heuchelei, Intrigue. Sie muß

weil sie sich die weltliche Macht anmaßt, zu der sie nicht berechtigt ist, im Geheimen, im Verborgenen handeln. Aber im Besitz dieser Macht behält sie den Sieg als die politische Wirklichkeit über das Ideal der Freiheit. Mußte nicht vielleicht die Handlung wirklich so seyn, wie sie ist, damit das eigenthümliche Wesen der Inquisition richtig bezeichnet werde? Es soll damit nicht gesagt seyn, daß sie nicht anders hätte seyn können.

Schiller war in Betreff der Handlung von Anfang an nicht sicher. Man sieht dies aus den Scenen in der Thalia, wenn man dieselben mit der späteren Tragödie vergleicht. In der Geschichte der Entstehung des Drama ist eine fast völlige Umkehrung und Umgestaltung der ersten Anlage bemerkbar, so daß man lange im Ungewissen darüber seyn kann, welches das eigentliche Interesse der Handlung ist. So viel Ungleichartiges findet sich darin. Schiller selbst spricht von einer blos vorbereitenden Handlung im Unterschiede von der wirklichen. Man könnte daraus folgern, daß das Interesse deshalb ein getheiltes seyn müsse. Auch mag dies der Grund seyn, warum durch die ganze Handlung eine gewisse Anstrengung und Schwere hindurchgeht, die sich erst am Schluß verliert, wo aber die Begebenheiten sich so zusammendrängen, daß die Entwickelung nicht ganz klar scheint. Man fand gleich anfangs im Don Karlos besonders die Charakterzeichnung schwach, und die Sprache viel zu rhetorisch, obwohl im Ganzen prächtig und ausdrucksvoll. Die Situationen wären großartig und erschütternd, die Charakter zwar ergreifend und lebendig, aber nicht in höchster Vollkommenheit aufgefaßt. Auch Hoffmeister sagt, daß die Charaktere nicht in sich ruhten, sondern nur

Formen für die Ideen des Dichters wären. Die Staël bemerkt, daß Don Karlos, obwohl auf historischem Grund gebaut, doch mehr nur ein Werk der Phantasie sey. Marquis Posa spiele eine zu große Rolle, überhaupt gehe das Drama zwischen Poesie und Geschichte mitten inne, und genüge doch weder dieser noch jener. Eben so bemerkt Hoffmeister, daß Don Karlos Schillers am meisten rhetorisches Stück sey, weil dasselbe mehr, als ein andres aus den Ideen herausgeleitet wäre, welchen sich das Geschichtliche, die Begebenheiten, Menschen, Sitten der Zeit mehr oder weniger anformten. Im Don Karlos herrsche eine gewisse breite Ausführlichkeit und Erschöpfung der Ideen, an welchen dem Dichter alles gelegen sey. Das Rhetorische habe nothwendig um so mehr zunehmen müssen, als Schiller seine Weltansicht im Gegensatz gegen den realen Zustand der Dinge positiv ausgebildet und bereichert hätte.

Wenn man auch nicht leugnen kann, daß die Charaktere im Don Karlos zu allgemein, nicht individuell genug gehalten sind, so stimmen sie doch zu den Principien, die sie vertreten, sehr wohl. Man hat aus diesem Gesichtspunkt vielleicht behauptet, daß Don Karlos in Verhältniß zu den früheren Stücken, das erste Schillersche Drama sey, was den Stempel voller Reife trage. Der Dichter habe seitdem an Kenntniß der Menschen und der Welt zugenommen, seine Aufwallung der ersten Jugend habe sich zur festen Energie des Mannes geläutert, der edle Enthusiast, über die Verirrungen der Welt empört, sey ein erleuchteter Moralist geworden, der ihre Nothwendigkeit beklagte, und Heilmittel dagegen zu finden sich bestrebte. Auch sey leicht zu sehen, wie eine dem entsprechende Veränderung in der äußern Gestalt

des Drama's Eingang gefunden habe, und der ganze Plan mit viel größerem Scharfsinn und Verstand, als in den früheren Stücken angelegt worden. Die Staël nennt vieles in der Handlung allzu spitzfindig, ebenfalls A. W. von Schlegel, und Hoffmeister urtheilt grade wieder wie diese, daß während in den ersteren Stücken sich eine überschwengliche Empfindung und ungezähmte Einbildungskraft geltend gemacht, im Don Karlos eine allzu spitz und schneidend hervortretende mit sich uneinige Verstandesthätigkeit herrschte. Damit hängt noch weiter zusammen, daß derselbe die Charaktere im Don Karlos als blos contrastirende, und überhaupt das ganze Stück als auf dem abstracten Gegensatz des Idealen und Realen beruhend auffaßt. Aber aus dem bloßen Contrast und Gegensatz lassen sich die handelnden Personen nicht erschöpfend erklären. Aus unserer Charakteristik hat sich die allseitige Beziehung der handelnden Personen als entgegengesetzter und widersprechender Charaktere ergeben, was selbst auf die untergeordneten Charaktere Lerma's und der Mönche, Domingo's und des Priors in dem Kloster außerhalb Madrid, in Verhältniß zum König und Don Karlos auszudehnen ist.

Schillers Don Karlos wurde von der Zeit mit großem Beifall aufgenommen, überall ertönte sein Lob, bei den Ungebildeten sowohl, als den Gebildeten, auf der Bühne, und sogar im Cabinet. Der Dichter hatte das nicht erwartet; denn er kannte eben sowohl die Mängel seines Werks, wie die Vorzüge desselben, und glaubte, daß jene eher würden hervorgesucht, als diese anerkannt werden. Besonders günstig wurde die Dichtung in der Hofwelt aufgenommen.

„Manches Fürstenherz," erzählt C. von Wolzogen, „dessen wärmste Gefühle der Welt geopfert waren, fand

seine eigene geheime Geschichte darin enthalten, und seine stillen Empfindungen in den Worten des Dichters ausgesprochen." Schiller schrieb in dieser Beziehung an Lottchen von Lengefeld: „Schubart (der Sohn des Dichters) hat den Tag vor seiner Abreise Don Karlos in Berlin aufführen sehen, der auf Befehl des Königs mit vielem Pomp schlecht gespielt worden ist. Die Scene des Marquis mit dem Könige soll gut gespielt worden, und Sr. Majestät sehr an's Herz gegangen seyn. Ich erwarte nun alle Tage eine Vocation nach Berlin, um Herzbergs Stelle zu übernehmen, und den Preußischen Staat zu regieren."

Hoffmeister rechnet Don Karlos noch zu den Schauspielen der ersten Periode, zu der von ihm sogenannten Naturpoesie. Nach Humboldt gehört dies Drama der zweiten Periode der poetischen Entwickelung unsers Dichters an. Sieht man blos auf die künstlerische Ausbildung, so kann man sowohl das eine als das andere behaupten. Dem Princip nach ist aber Don Karlos der Anfangspunkt einer neuen Periode, die sich im Wallenstein und Maria Stuart fortsetzt. Nach Hoffmeister ist die Grundidee der ganzen Tragödie nichts weiter, als der Conflict eines mit Vorliebe in seiner Herrlichkeit geschilderten neuen Alters der Menschheit mit einer veralteten Zeit, und der temporelle Sieg des Schlechteren über das Bessere. Der Sieg der Idee sey, daß die ideale Welt in einer solchen Herrlichkeit und die reale in ihrer ganzen Erbärmlichkeit erscheine, daß jene durch den Untergang ihrer Vertreter nichts verliere, und diese nichts gewinnen könne. Don Karlos, die Königin und Marquis Posa retteten ihren ganzen Werth in eine andere Ordnung der Dinge, ihre Gegner erhielten sich durch nichts, als durch

ihre Verwerflichkeit und ihr Elend. Dies ist blos abstract und allgemein geurtheilt, und gilt fast von jeder Entwickelungsstufe des Geistes, wenn derselbe mit der Gegenwart im Kampfe und mit den bestehenden Verhältnissen im Conflict sich eine neue Bahn brechen will. Der Gegensatz der idealen und realen Welt gilt von allen Schillerschen Stücken, aber reicht in seiner Abstraction kaum für die Räuber hin.

Im Don Karlos, sagt Humboldt, befand Schiller sich, wie in einer andern Sphäre. Hier stellte sich ihm der große Gegensatz weltbürgerlicher Ansicht und sich tief dünkender, beengter Staatsklugheit dar, und zeigte ihm von aller Erfahrung absehende Ideen, im Kampfe mit einer Beschränktheit, die Erfahrung ohne Ideen möglich hielt. Unmittelbar daran hing das Schicksal von Provinzen, die in ihren Volks- und Gewissensrechten gekränkt, und im gerechten Abfall begriffen waren. Aber der Gegensatz im Don Karlos ist nicht der der Welt gegen einen Staat, sondern die Welt im Conflict mit sich selbst, politisch-religiös entzweit in den besondern Völkern und Nationen. Im Don Karlos sind die protestantische und katholische Welt als Ideal und Wirklichkeit im Gegensatz und Widerspruch mit einander. Wie die neue protestantische Welt aus der alten katholischen hervorgeht, so sehen wir auch in der Familie des politischen Oberhauptes dieser Welt den Gegensatz sich entzünden. In dem Herzen der eignen Gemahlin, in der Brust des eignen Sohnes und Thronerbens keimt die Liebe für die junge Freiheit. Der König repräsentirt mit der Inquisition und Herzog Alba die alte Kirche, die Königin und Don Karlos schwärmen mit Marquis Posa für die neue Welt.

In den Räubern und in Kabale und Liebe herrschte die Selbstliebe und Selbstsucht vor. Im Fiesko war schon mehr Liebe zum Objectiven als zu einer besondern Wirklichkeit, zum Staat. Im Don Karlos ist die Liebe zur Menschheit das Pathos, Liebe zur Welt, nicht zum abstract Menschlichen, nach der Humanitätsidee, sondern zum Göttlich-Menschlichen, zum Geist und seiner Freiheit. Nicht jene kosmopolitische Idee ist das Princip der Welt und ihrer Bildung, sondern die politisch-religiöse Idee. Alle Abstraction der Freiheit und ihres eben so abstracten Gegensatzes des Idealen und Realen ist auf Don Karlos gar nicht anwendbar, wie Hoffmeister will. Darum hätte er das Princip desselben auch nicht mit dem der Räuber confundiren sollen. Indem er die Oeconomie des Drama's bespricht, daß Don Karlos nach dem Plane seines Urhebers ein Familiengemälde aus königlichem Hause hätte werden sollen, aber die Tragödie wider seinen Willen eine andere geworden, äußert er: es zeige sich hierbei, wie viel mächtiger der innere Entwickelungsgang in einem originellen Geiste ist, als ein mit diesem Bildungsproceß nicht übereinstimmender Vorsatz. Diesem inneren Entwickelungsgange hätte er in der Betrachtung der Schillerschen Stücke überhaupt nachgehen sollen. Denn er ist der Gang der Sache, womit das blos Subjective und Particuläre, anstatt zur Hauptsache, zur Nebensache wird. Im Don Karlos ist zwar der Zweck auch ein innerlicher, wie in den Räubern, aber das Ideal ist keine bloße Vorstellung, kein Sollen, das nicht wirklich werden kann. Es ist hier kein bloßer Kampf des Ideals mit der Wirklichkeit, das Ideal hat im Don Karlos nicht mehr, wie in den Räubern, nur die Bedeutung, der Gegensatz gegen die

Wirklichkeit zu seyn, sondern die tiefere Bestimmung selbst, zur Wirklichkeit zu werden, und sich damit über die bisherige Wirklichkeit zu erheben; oder die Wirklichkeit trägt in sich selbst den Widerspruch nnd Kampf eines veralteten dahinsinkenden und eines neuen entstehenden Daseins. Wenn in den Räubern die Wirklichkeit über das Ideal den Sieg davon trägt, so ist jene im Recht, wenn im Don Karlos ein Gleiches geschieht, im Unrecht, und der Dichter, wie der Leser hat das Bewußtsein, daß hier dieser Sieg eben nur scheinbar sey. Die Räuber ist die Tragödie der moralischen Weltordnung, Don Karlos ist das Drama der göttlichen Weltregierung. Im letztern herrscht nicht der Wahn, wie in der ersteren, daß das Wahre und Rechte auf Erden darniederliege, sondern vielmehr der Glaube und die Zuversicht an seine siegende Macht. In den Räubern war die Vernunft des Menschen eine andere, als die Vernunft, welche in der Welt ist. Darum störte sie die Ordnung des Lebens. Im Don Karlos wird nicht die Ordnung als solche gestört, sondern die hergebrachte Ordnung, nicht um sie zu vernichten, sondern um sie zu läutern. Die Freiheit des Geistes ist hier nicht die abstracte, willkürliche, welche Recht und Ordnung aufhebt, sondern diese gründet. Im Don Karlos wird der Zweck der Welt, der allgemeine Zweck und Endzweck des Pathos des Subjectes. Die Welt soll auch, wie in den Räubern, anders werden, besser, auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit erhoben werden, ohne aber, daß sie dadurch im Innersten verletzt würde. Denn die Umgestaltung ist keine particuläre Meinung und Verkehrtheit des Subjects, wie in den Räubern, sondern die Erfüllung des Selbstbewußtseins der Welt. Die göttliche Weltregierung ist kein Ideal, das

in die Welt gebracht, diese zerstört, wie in der moralischen Weltordnung das abstracte Moralgesetz ein solches weltzerstörendes Princip ist. Was im Don Karlos das Rechte in der Welt realisiren will, ist keine Bande, sondern ein Liebes- und Freundschafts-Bund, der noch dazu an Flandern einen welthistorischen, die Subjectivität berechtigenden Hintergrund hat. Der Kampf, welcher hier auftritt, ist nicht ein Kampf des Subjects mit der Welt, sondern der Welt in sich selbst. Darum machen auch die handelnden Personen im Don Karlos sich nicht selbst zum Zweck, sondern machen sich umgekehrt zum Mittel des Zwecks, opfern sich für den Zweck, die Substanz, für das Ganze, nicht dieses für sich auf. Das Ideal ist im Gegensatz gegen die Wirklichkeit auch hier der Tod; indem es wirklich zu Ausführung der Gesinnung, zur That kommen soll, ist der Tod da, welcher das Streben vereitelt. Aber dieser Tod ist kein prosaischer Tod der Gerechtigkeit, sondern ein poetischer, schöner Tod für die Freiheit des Geistes. Er hat einen Zweck, dieser Tod, ist kein abstracter Tod der früheren Idealhelden, sondern Mittel der Verwirklichung des Ideals selbst. Don Karlos und Marquis Posa gehen zwar auch an dem Ideale ihrer That unter, aber an dem Ideale, was wirklich wird. Ein solcher Zweck ist nicht blos mein Zweck, des Einzelnen, sondern allgemein vernünftiger Zweck. Da ist der Einzelne Mittel zum Zweck, welcher sich verwirklicht, der Zweck realisirt sich durch das Mittel: Indem der Einzelne für das Allgemeine untergeht, gewinnt er gegen dieses zu Grundegehen eine höhere Wirklichkeit gegen das zufällige Wissen seiner Einzelnheit. Der Einzelne ist nur, indem er sich zum Mittel des Zweckes

Bayerische Staatsbibliothek München

macht, sich opfert, in Einheit mit demselben. Für den Endzweck muß man sterben können, wenn es seyn muß. Dadurch zeigt man in der That, daß der Zweck berechtigt ist.

Die edlen Jünglinge Don Karlos und Marquis Posa gehen unter, aber gehen nicht trostlos, nicht in dem, was ihre Bestimmung ist, unter, sondern für dasselbe. Sie gehen für die jugendliche Freiheit der neuen protestantischen Welt an der Wirklichkeit der alten katholischen Welt unter. Die Wirklichkeit siegt auch hier über das Ideal, das alte katholische Princip über das neue protestantische. Die Kirche behält mit ihrer Gewalt und Willkür den Sieg über den Staat, richtet sogar den Thronfolger. Die Rosen der Eboli mit den Schlachten Alba's und dem Gott Domingo's im Bunde vereiteln Marquis Posa's Pläne. Aber das alte Princip siegt nur äußerlich, das neue innerlich, alles Aeußerliche, selbst den Tod überwindend. Don Karlos und Marquis Posa sterben in der Morgenröthe des Lebens, schwärmend für das Ideal, was noch der Wirklichkeit ermangelt. Wie viele mußten noch fallen, bis die neue Welt ihre Freiheit erkämpfte. Aber weil das neue Princip Zweck der Welt und ihres Bewußtseins ist, bleibt es nicht nur in der Brust edler Jünglinge glimmend. Es erstarkt immer mehr zum Kampfe der Anerkennung. Was Marquis Posa von Philipp nur erfleht, das forderte die Welt bald mit dem Schwerte in der Hand, und machte so die Forderung des Ideals, Wirklichkeit zu seyn, geltend. Religiöse Freiheit ist ohne die politische Wirklichkeit des Staats in der Welt eine Chimäre. Der neue Glaube mit seiner Denk- und Gewissensfreiheit mußte politische Religion werden, wie der alte längst es war. Der große Kampf um die politische Existenz des neuen Glaubens ist der dreißigjährige Krieg. Im Don Karlos ist noch alles jugendlich, Streben, Vorbereitung, die Helden darin sind Jünglinge. Nun folgt der Mann an der Spitze des großen Weltkampfes selbst: dieser Mann ist **Wallenstein**.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Sc

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hinrichs, Hermann Friedrich Wilhelm,

Schillers Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem inneren Zusammenhange

Bd.: 2,1

Leipzig 1838

P.o.germ. 624 h-2,1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10111235-7